DESPRE ISTORIOGRAFIE

În studiul de față vom încerca să definim omul ca „ființă istorică". Ca introducere în lucrarea noastră, vom face unele considerații asupra „istoriografiei", adică asupra diferitelor moduri cum istoriografii au înțeles în felurite epoci să înregistreze, să prezinte sau să aprofundeze faptele istorice. Intenționăm cu aceasta, printre altele, să pregătim terenul în vederea unei teorii a „cunoașterii istorice", dar și o inițiere a cititorilor în diverse halouri ale realității istorice; căci unul din gîndurile cu care pornim la drum este de a propune în cele din urmă o nouă metafizică a istoriei.

Nu ne poartă deloc gîndul, firește, de a desfășura aici o istorie a istoriografiei, începînd, să spunem, cu Herodot și sfîrșind, să zicem, cu Ranke sau Mommsen. Vom vorbi despre cîteva moduri istoriografice în măsura în care ele pot interesa în lumina unor viitoare considerații filozofice. O istorie a istoriografiei cade de fapt în sarcina profesorilor de istorie. Un dascăl de istorie antică va găsi necesar să facă o prezentare a autorilor istoriografi care au scris în Antichitate; la fel, profesorul de istorie modernă are suficiente prilejuri de a se pronunța asupra istoriografilor care s-au ocupat de evenimentele și faptele istoriei moderne. Nu este însă cazul să ne ocupăm noi, în cadrul unui studiu de filozofia istoriei, de istoria istoriografiei, decît poate în linii generale. Aceasta nu înseamnă că trebuie să ne mulțumim cu cîteva indicații vagi cît privește istoriografia. Nu. Din parte-ne ne vom strădui,

dimpotrivă, să punem în relief cît mai plastic cu putință cîteva tipuri sau profiluri istoriografice, căci vrem să deschidem pe calea aceasta probleme filozofice de eminentă însemnătate. E vorba, bunăoară, nici mai mult nici mai puțin decît despre problema cunoașterii istorice, adică despre problema: În ce măsură e posibilă o cunoaștere a realității istorice și cum s-a realizat această cunoaștere? E vorba apoi, încă, de mai multe alte probleme filozofice în legătură cu istoria și în chip apăsat de posibilitatea unei noi metafizici a istoriei.

Cînd se face o prezentare a istoriografiei se începe de obicei cu Antichitatea greacă, cu Herodot și cu logografii, adică cu înaintașii săi care au pus la greci temeiurile încă foarte firave ale istoriografiei. Se trece prea adesea cu vederea ceea ce s-a făcut în această privință la egipteni, în Babilon, la inzi, perși, chinezi etc. Pentru a ne convinge însă de existența unor moduri istoriografice de profiluri pe atît de pronunțate pe cît de aparte, e bine să atragem în cercul considerațiilor noastre cît mai multe regiuni de cultură sau epoci, oricît de embrionare ar fi adesea informațiile cu privire la încercările istoriografice din acele regiuni sau epoci.

Nu încape îndoială că cele mai vechi încercări istoriografice le găsim la egipteni. Din punctul de vedere al felului cum europenii moderni înțeleg istoriografia, desigur că încercările egiptene, mai ales acelea din mileniul IV sau III, apar într-o formă în adevăr embrionară. Dar se pune întrebarea dacă perspectiva istoriografiei europene este cea mai indicată de a judeca o situație arhaică în cea mai justă lumină. Să precizăm. Istoriografia egipteană din acele străvechi timpuri se reduce în mare parte, pentru durate multiseculare, la simple liste cuprinzînd numele regilor. O succesiune de „nume" și nimic altceva. Nici o faptă, nici un eveniment. Nume, simple nume! Dacă ar fi să cîntărim acest mod de a face istoriografie după criterii proprii mentalității de azi, neapărat că ar trebui să socotim acele liste de nume de faraoni ca o întîie, foarte stîngace încercare preliminară oricărei istoriografii. Am citit în adevăr observații cu privire la aceste liste regale, observații făcute oarecum peste umăr, în spiritul unei suficiențe moderne.

Egiptenii nu știau și nu puteau să alcătuiască altceva decît liste nominale! La atîta se reducea simțul lor istoric!

Din parte-ne, socotim că în fața unui fenomen atît de straniu cum sunt aceste liste ar trebui să părăsim perspectivele noastre evoluționiste și să încercăm a privi numitele liste în cadrul culturii în care ele au fost alcătuite și în cadrul mentalității ce le-a produs. Am înțelege atunci că listele, cuprinzînd simple *nume* de regi, nu sunt un fenomen rudimentar de-o semnificație de-abia schițată, ci un fenomen plin de semnificații — atît de plin de semnificații, încît într-adevăr nu li se mai poate adăuga nimic. Se știe că, în general, cultura egipteană, chiar din momentul apariției ca o cultură majoră, ni se înfățișează sub forme care nouă, celor de astăzi, ni se par foarte abstracte. Monumentele de artă au aspecte liniare, excesiv geometrice, și trădează un pronunțat schematism al imaginației. Egipteanul avea tendința de a vedea totul foarte schematic și făcea impresionante reducții la esențial. Se mai știe că egiptenii, deși oameni înzestrați cu un accentuat simț de gospodari (ce țară bogată n-au făcut ei din mlaștinile Nilului!), deși dotați așadar cu excepționale aptitudini utilitariste, se simțeau pe plan metafizic nu atît în slujba vieții, cît în slujba morții. Toate interesele și ardorile lor se raliau în cele din urmă în jurul unui singur gînd: acela de a-și asigura o *postexistență*. A sufletului după moartea trupească, a sufletului pe care ei și-l închipuiau ca un al doilea trup. Postexistența era pentru egipteni, desigur, o certitudine, dar o certitudine condiționată în sensul că postexistența trebuia în prealabil asigurată prin fel și fel de măsuri și demersuri. Postexistența, modul și durata ei, depindea după concepția egipteană de tot ce se face pentru ea în viață și de tot ce acei care sunt în viață fac pentru tine după ce ai trecut linia morții. Acest gînd a fost la egipteni învăluit de o pasiune și grijă totală. Viața întreagă apare astfel pusă în serviciul morții, adică al postexistenței. Principala preocupare a faraonului este clădirea piramidei, a mormîntului. În preajma cimitirelor se găsesc orașe de dimensiuni considerabile, cu o rețea de birocrație îngrijindu-se exclusiv de nevoile multiple ale celor morți. O întreagă aparatură

de stat este angajată în slujba morții. Există multiple și importante profesiuni care se ocupă numai și numai de prepararea mumiilor. Corpul omenesc trebuie conservat, căci de conservarea lui depinde și postexistența sufletească. Știm că în cultura egipteană *magicul* joacă un rol capital. Și, firește, magia administrată în vederea asigurării postexistenței. Printre elementele de magie, ocupă un loc deosebit de important „numele" individului. Numele este considerat ca un echivalent magic al sufletului, al omului. Numele posedă el însuși incalculabile puteri magice. Amintim bunăoară că, potrivit unui mit egiptean (mitologia egipteană abundă în fel și fel de divinități), cel dintîi zeu care a existat mai înainte de a fi lumea s-a făcut de la sine, din *numele* său. Vasăzică la început n-a fost *zeul*, ci numai „numele" său. Numelui îi era însă inerentă o putere magică, încît pe temeiul simplu al numelui a putut să ia ființă însuși zeul. Ni se îmbie cu acestea cîteva puncte de reper pentru a înțelege mentalitatea egipteană. Spiritul egiptean era abstract geometric, cu tendințe spre reducții schematice la esențial; spiritul egiptean era hieratic, magic, îndrumat spre postexistență, adică avîndu-și accentul preocupărilor în moarte, nu în viață. Ținînd seama de atare coordonate spirituale, vom pricepe degrabă că pentru mentalitatea egipteană faptele și evenimentele istorice nu au o prea mare însemnătate prin natura lor concretă; ele nici nu merită să fie înregistrate sau desfășurate încă o dată pe plan narativ. S-au înregistrat totuși *numele* regilor. Dar aceasta, desigur, nu cu scopul de a furniza informații istoriografilor de mai tîrziu. Nu. Numele regelui este un echivalent magic al persoanei regale, iar în persoana regală se concentrează însuși statul egiptean. Numele regilor trebuie deci conservate, căci de dăinuirea lor depinde într-un fel postexistența regilor și însăși puterea statului egiptean. *Numele* menționate în faimoasele liste sunt deci un fel de *mumii sonore*. Ele se păstrează cu sfințenie fiindcă, pe de o parte, perpetuarea lor ca mumii sonore asigură postexistența regilor și fiindcă, pe de altă parte, prin păstrarea numelor, regii continuă să fie prezenți în viața colectivă ca personificări ale statului egiptean. Numele fiind un echivalent

al regelui, păstrîndu-se numele, se conservă într-un fel totul. Numele este, după mentalitatea egipteană, o chintesență magică a persoanei. Simpla lor înregistrare pe o listă ține loc de istoriografie. Mentalitatea egipteană, în puritatea ei inițială din mileniul IV și III, nici nu putea să ajungă la o altă istoriografie decît la aceste liste. Sau, cu alte cuvinte, listele cu semnificația lor ascunsă, dar nu inaccesibilă descifrării, se integrează perfect în modurile și structurile unei anume culturi. Pentru a judeca deci în dreaptă lumină listele egiptene cu nume regale, trebuie să ne interzicem de a le privi în comparație cu modul cum înțelegem noi istoriografia, căci altfel nu putem să ajungem decît la rezultatul la care de obicei se ajunge: că aceste liste ar reprezenta un început rudimentar de istoriografie. Nu. Listele egiptene sunt, prin considerațiile ce le implică, echivalentul magic al unei istoriografii totale. Aceasta este cel puțin concluzia ce se impune privind spiritul egiptean în structurile sale intime și de ultimă esență.

Să trecem la cultura babiloniană, întrebîndu-ne ce șanse putea să aibă istoriografia în cadrul ei. Despre cultura babiloniană am mai scris și în alte lucrări, o dată examinînd mai de aproape mitologia babiloniană și altă dată ocupîndu-ne de cosmologia de caracter oarecum „științific" a babilonienilor. De fiecare dată ne-am simțit îndrumați să subliniem simțul deosebit de pronunțat al babilonienilor pentru aspectele temporal-periodice ale lumii și ale vieții. Babilonienii aveau o orientare realistă mult mai viguroasă decît egiptenii. Ei manifestă un simț aproape divinatoriu pentru periodicitatea fenomenelor. Babilonienii sunt cei dintîi care remarcă anume repetiții în mișcările astrale, înregistrînd în această privință succese de natură științifică cu totul impresionante. Ca să nu vorbim despre mitologia babiloniană, care e străbătută în chip vădit de o foarte închegată viziune a periodicității. Dată fiind înclinarea babilonienilor, suntem nevoiți să ne așteptăm din partea lor la o foarte articulată înțelegere a vieții istorice sub aspectele ei dinamice-periodice, spre deosebire de egipteni care aveau mai mult o viziune statică-hieratică cu privire la existență. Bănuiala aceasta, căreia îi dăm expresie numai pe

baza unui examen al structurii spirituale a babilonienilor deduse exclusiv din mitologia și cosmologia lor, este confirmată și de documentele ce ne-au rămas cît privește înțelegerea de care „istoria" se bucură la ei. Istoriografia lor, cronicile și pe urmă concepția amplă despre istorie ca succesiune de perioade vaste sunt suficiente dovezi că ei aveau simțul viguros al realităților istorice pe care le monumentalizau în perspective cosmice. Împărțirea istoriei omenirii (în măsura în care „omenirea" era cunoscută) în perioade mari de un anume sens, puse pe rînd sub tutela cîte unui zeu — mai întîi uzurpător, apoi clădítor de lume —, este un act istoriografic ce se face întîia oară în Babilon. Datorită viziunilor profetului biblic Daniel, procedeul împărțirii în perioade cosmice va trece în gîndirea antică-creștină și, în genere, în gîndirea chiliastă[1], care s-a manifestat în valuri de cîteva ori în cursul istoriei europene.

La perși ne întîmpină de asemenea un simț acut pentru faptele istorice, pentru dimensiunea „istorică" a realității, a lumii. Perșii înțeleg istoria ca o arenă cosmică în care Dumnezeul Luminii se luptă cu Puterea Întunericului (Ormazd și Ahriman). Oamenii și popoarele sunt sau colaboratorii, aliații lui Ormazd, sau colaboratorii, aliații lui Ahriman. Toate faptele istorice sunt de importanță ca atare, căci ele cad în cumpănă, fie pentru triumful lui Ormazd, fie pentru triumful lui Ahriman.

Această concepție dualistă foarte clară despre istorie, ca un cîmp de luptă între cele două Puteri în slujba cărora oamenii stau, a întărit enorm atitudinea *pozitivă* a perșilor față de istorie și a deschis firește largi posibilități istoriografiei, într-un sens care în unele privințe se apropie de acela pe care istoriografia îl are în Europa modernă. Adică de sensul pozitiv pe care-l obține fapta ca atare, evenimentul, creația, organizația. Ormazd este în primul rînd un Dumnezeu al adevărului, al veracității. Perșii vor adopta deci și ei, față de faptul concret al istoriei, o atitudine de respect în spiritul veracității. Se știe că

[1] Credință propovăduind revenirea lui Hristos pe pămînt pentru o perioadă de o mie de ani (*n.ed.*).

grecii, ajungînd în contact cu perșii pe care ei îi considerau barbari ca pe toți străinii, sunt uluiți de respectul pe care perșii îl arată față de adevăr. Grecii au putut lesne să remarce o asemenea însușire la perși, fiindcă ei înșiși erau într-un fel un popor eminamente „mincinos". Dar despre aceasta mai la vale.

O altă situație și un alt climat găsim la inzi cît privește istoria și istoriografia. În rezumat, spiritul sau mentalitatea indică nu este deloc prielnică istoriei și istoriografiei în înțeles obișnuit. Să ne înțelegem: mentalitatea indică înclină spre o devalorizare a lumii sensibile concrete. La inzi se pune adică accentul pe principiul divin, mai mult impersonal, al existenței, individuația devenind un aspect iluzoriu. Lumea concretă este „iluzie". Trăirea în cadrul lumii sensibile înseamnă mai curînd o trăire care nu trebuie să fie ceva degradat. De aici urmează că istoria, întru cît este individuație, faptă, pe linia concretului sensibil, nu trebuie cultivată. Istoria pentru inzi este un domeniu pozitiv numai întru cît ea este act *spiritual* de ieșire din lume și din istorie, act de desfacere din contingențele individualismului și din mrejele lumii sensibile. „Istoria" va coincide la inzi în sens pozitiv cu supremele acte spirituale de revărsare în absolut. Istoria, nu ca facere în condiții umane și lumești, ci ca desfacere din contingențe — aceasta este singura dimensiune pe care inzii o aprobă în chip total și fără reticențe. S-a spus că inzii ar fi într-un fel un popor fără istorie. Greșit spus. Inzii au istorie ca desfacere din lumea concretă, adică o istorie cu semn negativ, cu direcție contrară istoriei, ce pune accentul pe ceea ce se face în lumea concretă. În afară de această istorie ca „desfacere", inzii mai au firește și o istorie de sens degradat, o „istorie fără voie", adică o istorie de fapte și creații tolerate din cauza slăbiciunii omenești și din pricină că oamenii nu se pot emancipa de sub stăpînirea lumii simțurilor. Fapt e că istoriografia nu se bucură la inzi de prea mare simpatie. Față de ceea ce știm despre gîndirea filozofică, religioasă sau despre arta indică e nespus de puțin ceea ce istoriografia a ținut să înregistreze din faptele trecutului. Faptele, creațiile ca acte și autorii lor se pierd în general în anonimat. E și aceasta o consecință a istoriei cu

semn negativ. Interesant e, de exemplu, că în istoriografia indică nu se găsește nici o urmă, nici cea mai vagă aluzie la acea grozavă epocă de istorie pozitivă ce a scos lumea din albia sa, adică la epoca, fără comparație aproape, a lui Alexandru cel Mare. Și doar Alexandru s-a luptat și cu Porus împărat, prinț indic. Nimic în cronicile indice, din toate faptele și din epopeea lui Alexandru, ale lui Alexandru în care noi, europenii, vedem și admirăm aproape un zeu creator de istorie.

Urmează să spunem cîteva cuvinte și despre istoriografia chineză. La vechii chinezi s-a cultivat mai vîrtos o istoriografie cronicărească. Aceasta dintr-un profund simțămînt al tradiției. La nici un alt popor creator de mare cultură, tradiția nu joacă un rol mai hotărît. Chinezul, privind înapoi în timp, e copleșit de sentimentul că se întoarce spre obîrșii divine. Părinții sunt cinstiți și iubiți, dar strămoșii sunt divinizați. Istoria apare spiritului chinez ca o acumulare de tradiții; și tradiția însăși este rezervorul bunurilor pe care le produce istoria. În istorie lucrează și se manifestă, luminîndu-se și umbrindu-se, sensul divin cosmic, adică Dao. Istoria e alcătuită, cu alte cuvinte, din fapte pline de sens, pline de Dao, dar în istorie se întrețes adesea și fapte care reprezintă contrasensul. Evident, contrasensul nu îmbogățește bunurile istoriei. Istoriografia chineză se va ocupa în consecință, în primul rînd, de înregistrarea faptelor îmbibate de „sens" și va trece sub tăcere faptele ce par emanații ale contrasensului. Cronicile chineze vor vorbi mai ales despre împărații care au menținut și au cultivat *pacea*, cu toate bunurile ei, și nu vor vorbi prea bucuros despre împărații care au purtat războaie, nici chiar atunci cînd acești împărați au ieșit victorioși din încercările la care s-au supus sau au fost supuși.

Cu aceste succinte caracterizări am stabilit cîteva puncte de sprijin pentru a vorbi în cele din urmă despre istoriografia la greci și în lumea modernă.

Cît privește istoriografia la greci, avem o cercetare ce a rămas pe atît de necunoscută, pe cît de merituoasă este și în literatura noastră. Vom cita o seamă de observații din această lucrare pentru ca să reținem apoi cîteva lucruri esențiale. „Historia, spune autorul[1], a însemnat la început cercetarea — întîmplătoare sau voită —, nu importă în ce domeniu, cu scopul de a aduna știri... Apoi cuvîntul a ajuns să însemne treptat rezultatul informației căpătate, cunoștința însăși și în urmă redactarea în scris a acestei informații, povestirea ei pînă ce a ajuns la accepțiunea de istorie, așa cum o întîlnim la Herodot, apoi la toți ceilalți... Nouă, celor de astăzi, ni se pare ceva de sine înțeles că la baza cercetărilor istorice trebuie să stea cultul adevărului. Am face însă o mare greșeală dacă am atribui și grecilor același sentiment. Dragostea de adevăr nu e o trăsătură specifică a caracterului grec. Elenul e gata să sacrifice adevărul *frumosului* fără multă șovăire. Și lucrul e explicabil: prea e înzestrat elenul cu multă fantezie și prea e iubitor de frumos ca să se socotească legat de adevăr, care e imobil și de multe ori urît. Însușirea fanteziei e mobilitatea și, la un popor de artiști, dorința de a înfrumuseța. Elenii, care aveau o nespus de bogată fantezie, nu s-au putut hotărî să se facă sclavii adevărului. Acesta e de cele mai multe ori trist, și ei simțeau o imperioasă necesitate să-l schimbe, cu atît mai mult cu cît uriașul lor amor propriu nu le îngăduia să se prosterneze în fața zeiței umilitoate *aletheia*... Limba poporului nu făcea deosebire între eroare și minciună, și aceasta din urmă era considerată cu multă complezență, dacă nu cu simpatie. La urma urmei, nici nu e un mare merit în a spune adevărul, care nu presupune decît redarea exactă a ceva întîmplat sau văzut de tine, pe cîtă vreme se cere ingeniozitate și putere de creație pentru a fabrica o minciună plauzibilă (ar fi zis un grec). Aceasta e atitudinea grecului față de adevăr. Și tocmai pentru că această concepție a intrat în sîngele poporului el e așa de puțin credul față de oameni. Pentru aflarea sau păstrarea adevărului, cînd crede că are nevoie de el, se vede constrîns să ia garanții întinse. De aici jurămîntul. Și nu numai între oameni față de alți oameni, dar chiar față de zei, căci grecii nu se încred prea mult nici în zeii lor, pe care îi silesc să jure cînd

[1] Ștefan Bezdechi, *Gânduri și chipuri din Grecia veche*, Publ. Inst. Studii Clasice al Univ. din Cluj, nr. 1, 1927.

vor să fie crezuți că-și vor respecta angajamentele lor... De aceea, nu trebuie să ne așteptăm ca în redarea sau povestirea celor întîmplate, a adevărului istoric, grecii să fie prea scrupuloși, căci ei n-au luat nici o obligație față de el. Îl respectă și-l utilizează cînd le convine; astfel îl dau la o parte sau îl transformă așa de mult, că e tare greu de recunoscut." Observațiile acestea cuprind ele însele cîteva *constatări* și cîteva *interpretări*. Vom reține prețioasele constatări și vom încerca să îndreptăm puțin interpretările care nu ni se par tocmai juste. Fapt e că istoriografii greci, chiar cei mai iubitori de adevăr, ca Herodot, Tucidide, Polibiu, nu respectă faptele ca atare, ci le retușează cu voie sau fără voie; iar alți istoriografi propun istoriografiei de-a dreptul invenția, anecdota, ca și cum n-ar fi vorba de redarea unor fapte petrecute, ci de o istorie romanțată. Lipsa de respect față de faptele petrecute ca atare a putut firește să fie interpretată, după cum s-a văzut, ca rezultat al înclinărilor *artistice* ale poporului grec, ca produs al unei prea bogate fantezii de care grecul se lasă răpit în orice împrejurări. Intervin în această interpretare părerile și am spune criteriile de judecată ale „clasiciștilor", ale filologilor care, ca toți specialiștii, suferă de unele inevitabile deformații profesionale. Cît privește fantezia, nu suntem înclinați să punem pe orientali mai prejos de greci. Cît privește geniul artistic, nu vedem de ce am acorda neapărat grecilor un loc privilegiat și mult mai presus de al celorlalte popoare: egiptenii, chinezii, inzii, europenii medievali, ai Renașterii și-au avut cu toții geniul artistic. A judeca inferioare aceste popoare în comparație cu poporul grec ar însemna a fi în prealabil convertit la criteriile intrinseci ale artei grecești în care ții cu orice preț să vezi un miracol fără pereche. Ceea ce, mai ales în perspectiva unei filozofii a culturii și a istoriei, rămîne foarte discutabil. Pe urmă ni se pare anevoios și fără sorți de reușită să pornești la caracterizarea popoarelor de la o psihologie a „facultăților" și să spui: cutare popor are mai multă fantezie, altul mai multă putere de voință etc. Sau cutare popor este cu totul excepțional dotat din punct de vedere artistic. În felul acesta se ajunge de obicei la rezultate cam arbitrare; ca să dăm

un exemplu: despre evrei unii susțin că n-ar avea nici un strop de fantezie, pentru ca alți autori să afirme tocmai dimpotrivă, că sunt excepțional înzestrați tocmai sub acest raport. În cele din urmă, excepțional înzestrați cu fantezie au fost și babilonienii și inzii, evident. Ei au creat acele enorme epopei, care sunt *Ghilgameș* și *Mahabharata*. Dacă ni se spune că istoriografia greacă este o fiică a epopeilor homerice, rămînînd deci într-o bună parte operă de fantezie, de ce situația istoriografiei și particularitățile ei devin cu totul altele la babilonieni și la inzi? Încă o dată: avem impresia că nu e procedeul cel mai recomandabil de a încerca o caracterizare a popoarelor și a culturilor mînecînd de la psihologia „facultăților". De asemenea, nu e recomandabil, cînd încercăm să examinăm și să definim mentalitatea popoarelor sau spiritul unei anume culturi, să pornim la drum cu noțiuni prea condiționate de perspectivele epocii noastre. De exemplu, e foarte riscant să presupunem că noțiunea de „adevăr" ar avea în condiții umane, totdeauna, același sens. Din contră, e foarte indicat să ne întrebăm, chiar dintru început, dacă nu cumva semnificația ce se atribuie acestui termen depinde întru cîtva de anume condiții spirituale ale popoarelor și epocilor. Să facem în privința aceasta un mic examen comparativ. E lucru știut că inzii înclină să vadă în lumea simțurilor, a faptelor concrete, a individuațiilor, o lume a „iluziei", deci a neadevărului, a amăgirii. Adevărul își are, după concepțiile indice, domeniul dincolo de lumea simțurilor, în principiul divin-impersonal fără de forme. Lumea simțurilor, a concretului, deci și lumea individuațiilor istorice, apare inzilor drept ceva foarte degradat. Nu ne putem aștepta de la o asemenea mentalitate să aprecieze în chip deosebit istoria și nici istoriografia în sensul ce suntem obișnuiți să-l acordăm noi, europenii, acestor termeni. Pentru a înțelege tendințele proprii istoriografiei grecești, va trebui prin urmare să ne întrebăm ce însemna „adevărul" pentru greci, în ce regiuni erau ei dispuși să-l caute, și să nu ne dedăm unor speculații inoportune, purtați de concepția noastră „empiristă" despre „adevăr". Ceea ce a fost denunțat ca înclinare spre „minciună", ca o particularitate

greacă, va apărea într-o nouă lumină, după ce vom fi stabilit mai întîi ce însemna pentru greci „adevărul". Grecii, și în privința aceasta invocăm ca o mărturie peste care nu se poate trece însăși filozofia lor, grecii nu înțelegeau să caute „adevărul" în lumea simțurilor, a individuației, a concretelor accidentale, ci în lumea „tipurilor", a noimelor, a semnificațiilor de-o anume generalitate. Ca o cale ce ar duce în acea regiune a unui pretins adevăr nealterat este, după filozofii greci, cînd gîndirea prin „concepte", cînd intuiția ideală, iar cîtuși de puțin simțurile. Într-un chip exaltat se manifestă această tendință de a lega noțiunea de „adevăr" de regiunea unor esențe abstracte, dar delimitate, îndeosebi la Parmenide. Cu totul nobilă și sublimă apare această tendință la Platon, cel mai grec între toți grecii. Lumea simțurilor, adevărul simțurilor, devine la acești gînditori ceva *degradat* în comparație cu adevărul mai înalt al esențelor, al Ideilor. Chiar și la Aristotel, care se apropie cu mult interes de lumea simțurilor, adevărul nu este un adevăr pur empiric, ci un adevăr mai adînc, adevărul „formelor tipice" care lucrează înăuntrul lucrurilor ca entelehii. Împrejurarea că în filozofiile care au devenit dominante în spiritul grec *adevărul* acceptă o asemenea semnificație nu poate fi socotită ca un simplu accident pentru mentalitatea greacă însăși. Dacă pentru inzi adevărul este identificat în regiunea foarte abstractă a impersonalului, a anonimului absolut, iar lumea simțurilor ia înfățișare de simplă iluzie, pentru greci adevărul este identificat cu regiunea tipurilor ideale, a semnificațiilor delimitate, a formelor, iar lumea simțurilor se degradează nu atît la „iluzie", cît la rangul de copie imperfectă a tipurilor ideale. La inzi, între adevărul principiului divin-impersonal și lumea simțurilor nu este nici o asemănare; de aceea lumea simțurilor e „iluzie". La greci, între adevărul lumii ideale a tipurilor, a formelor, a noimelor și lumea simțurilor este o asemănare ca de la model perfect la copie nedesăvîrșită. Cînd grecul este pus în fața unor fapte istorice, a unor întîmplări, el, potrivit concepției sale despre „adevăr", va căuta să ridice aceste fapte, aceste întîmplări, la nivelul unor semnificații tipic-ideale. Toate golurile și inevitabilele scăderi ale în-

tîmplărilor istorice vor fi umplute și retușate, ca întîmplările să dobîndească o semnificație *tipică*. Anecdota, legenda vor pătrunde deci în golurile și-n lipsurile inerente întîmplărilor istorice. Istoriograful grec povestește, de exemplu, scena unei întîlniri între delegații a două popoare care se găsesc în război unul cu celălalt. Conversația ce are loc între delegați nu e reprodusă întocmai, ci istoriograful o înlocuiește cu discursuri care ar fi putut să fie ținute în alte împrejurări cu scopul de a da întîlnirii o demnitate specială într-o lume de semnificații mai generale. Se va întîmpla deci ca un alt istoriograf să ia de la întîiul discursurile în chestiune și să le atribuie altor persoane în alte împrejurări. Nu faptul că ar fi avut mai multă fantezie îndrumă, cu alte cuvinte, pe greci spre o asemenea, să-i zicem, „mincinoasă" istoriografie, ci însăși concepția lor despre „adevăr", care adevăr, potrivit *stilului* spiritului grec, nu trebuie căutat în ceea ce se întîmplă în lumea individuațiilor concrete, ci într-o lume ideală, a tipurilor și semnificațiilor de oarecare generalitate. Istoriografii greci „mint", fiindcă tind spre adevăruri tipic-ideale. În acest sens a spus și Aristotel că „poezia este mai adevărată decît istoria". Istoriografia ar fi, după concepția greacă, cu atît mai adevărată cu cît se apropie mai mult de poezie. Firește, și „poezia" greacă e dominată de același apetit spre idee, tip, semnificație ideală; poezia greacă nu este la fel cu orice altă poezie proprie altor popoare. Dacă vrem să înțelegem afirmația lui Aristotel că poezia este mai adevărată decît istoria, e necesar să ne referim exclusiv la poezia așa cum o înțelegeau grecii, ca expresie a unei lumi de semnificații tipic-ideale. De unde urmează că explicația ultimă a modului cum grecii voiau scrisă istoria o bănuim nu atît într-un belșug de fantezie, cît în acele secrete și adînci tendințe de stil care îndrumă fantezia creatoare a grecilor în primul rînd spre lumea adevărului mai înalt al tipurilor, al Ideilor, al semnificațiilor de o oarecare generalitate. O asemenea istoriografie putea firește să joace și un mare rol educativ, căci ea era eminamente o subliniere a faptelor *exemplar* mărite și retușate.

Adăugăm cîteva cuvinte și despre istoriografia europeană, medievală și modernă pe care urmează să le privim neîndoielnic ca moduri aparte. Vom da o formulare sumară, deoarece problematica istoriografiei europene ne va preocupa în celelalte capitole ale acestui studiu și sub alte raporturi. Metafizica creștină, așa cum ea s-a cristalizat în doctrina ecleziei, ne transpune desigur cu totul în altă lume decît era lumea greacă sau lumea egipteană, indică, chineză. Metafizica creștină vede viața istorică în perspectiva unei treceri spre altceva mai esențial, ca o pregătire în vederea unei lumi de dincolo. Istoria, care după concepția creștină a fost la un moment dat despicată de întruparea în vremelnicie a Logosului transcendent, dobîndește o axă centrală prin momentul cristologic și un termen în Judecata din urmă. În această perspectivă, viața istorică în totalitatea ei înseamnă cădere în păcat, salvare și mers spre Judecata de apoi. Faptele concrete din lumea aceasta, ale fiecărui individ, obțin un accent foarte grav, căci cu aceste fapte individul se va prezenta odată la Judecată. Individuația și actele sale contează deci ca *atare* în planul succesiunilor istorice și în perspectiva cosmică finală. O istoriografie ce ia ființă într-un asemenea climat metafizic nu mai poate să desconsidere individuația, actele, creația, evenimentul istoric ca produs al libertății insului, ca și cum acestea ar fi o simplă iluzie. Nu. Căci ele sunt puse la cîntar de altcineva, cu toată ființa lor și în toată grava lor realitate unică și fără posibilitatea escamotării. Într-o asemenea istoriografie nu se mai urmărește idealizarea faptului istoric după norme tipice, căci faptul istoric, în toată puterea sa concretă, este un fapt de *răspundere individuală* în fața unei judecăți divine. Climatul metafizic creștin atrage după sine o istoriografie care ia în serios chiar faptul istoric în plenitudinea sa concretă și individuală. Această situație se menține în esență și în lumea modernă europeană, chiar după ce perspectivele creștine cad întru cîtva în desuetudine. Un anume realism care înclină spre aprecierea și exaltarea individualului se păstrează sub felurite chipuri, cînd mai accentuat, cînd mai atenuat, în toată istoriografia modernă. Istoriografia modernă îndură totuși o diversificare potrivit unor concepții sau ideologii de bază foarte felurite asupra cărora nu găsim necesar să ne extindem.

FENOMENUL ISTORIC

Să procedăm la delimitarea fenomenului istoric față de alte fenomene. În ce consistă istoricitatea unui fenomen? Ce aspecte și particularități specifice revin fenomenului istoric spre deosebire de altele? S-a afirmat adesea că istoricitatea ar fi o dimensiune a tuturor fenomenelor naturale care se petrec în spațiu și în timp, inclusiv, firește, a fenomenelor psihospirituale. Istoricitatea în această accepție foarte generală și foarte diluată a fost confundată cu existența ca o verigă într-o înlănțuire temporală oarecare. Orice fenomen concret, fie fizic, fie biologic, fie psihologic, petrecîndu-se în timp, fiind un fapt care „devine", ar îngădui, după unii teoreticieni, să fie privit în perspectivă *istorică*. Într-o asemenea accepție foarte largă s-ar putea vorbi, de exemplu, despre „istoria" soarelui și a pămîntului de la nebuloasa primară și pînă astăzi. În contextul unor atare considerații, s-a făcut și observația că toate fenomenele, de la cele materiale pînă la cele sufletești, ar fi fapte „singulare", totdeauna *individualizate* și *ireversibile*. Temporalitatea și singularitatea, individuală și ireversibilă, au fost prefăcute în atribute esențiale ale fenomenului istoric. Sunt cîțiva faimoși gînditori după opinia cărora „istoricitatea" consistă în înserierea în timp a unor fenomene unice în felul lor și fără putința unei repetări întocmai. Teoreticienii care au adoptat acest fel de a vedea vorbind despre „istoria" faptelor și isprăvilor *omenești* nu fac decît să izoleze în chip arbitrar un domeniu, o zonă, într-o arie vastă cît lumea. În loc de a diferenția „istoria" și „natura" în chip calitativ și structural, ei taie doar un sector în cadrul naturii, în chip arbitrar și fără de vreo justificare logică. Din parte-ne, credem că istoricitatea e un atribut pe care urmează să-l rezervăm unor fenomene

umane de o structură cu totul specială — aceasta în acord chiar cu practica istoriografică. Să anticipăm puțin, ca să ne putem mișca. Istoricitatea o privim ca o dimensiune specific *umană*, și ea își are *structurile* ei care, deși „devin" în timp, nu pot fi confundate cu orice „devenire". Cînd e vorba despre simple deveniri ale fenomenelor naturale, fie fizice, fie biologice, fie psihologice, ar fi bine deci să recurgem la alte denumiri. Pentru devenirea sistemului planetar, așa cum ea a avut loc o singură dată în univers, a fi mai indicat fără îndoială termenul de „evoluție", ca și în cazul cînd se vorbește despre „devenirea" cutărei specii animale, de exemplu a calului (din faza cînd avea cinci copite la fiecare picior și mărimea unei vulpi — pînă astăzi). Dar chiar cînd studiem devenirea unui individ uman oarecare, o devenire în sine incomparabilă și ireversibilă, această devenire poate fi uneori obiectul unei „biografii", fără ca prin aceasta devenirea individului să obțină demnitatea unei deveniri *„istorice"*. Dacă istoriografii și-au făcut o meserie — științifică foarte adesea și nu străină de o străduință spre profunzime — din considerarea fenomenelor istorice, aceasta ni se pare că are cel puțin înțelesul că istoricitatea isprăvilor umane e mai mult sau chiar cu totul altceva decît devenirile naturii sau ale simplei biografii psihologice.

Spuneam că fenomenul istoric a fost văzut de unii teoreticieni ca fenomen temporal individualizat și ireversibil sau, altfel spus, ca fenomen temporal ce nu se repetă. Lucrurile nu sunt totuși atît de simple. Dacă individualizarea și ireversibilitatea ar contribui în chip decisiv la istoricitatea unui fenomen, ar trebui să credem, și nu numai în glumă, că cele mai „istorice" fenomene ar fi aparițiile „monstruoase". Să presupunem că undeva în Tibet o femeie ar naște zece gemeni; întîmplarea ar fi fără îndoială un fenomen cu adevărat unic, fără pereche pe întreaga noastră planetă, dar ni se va concede că această incomparabilă unicitate nu ar învesti acest „fapt divers" cu epitetul istoricității. Pe de altă parte, avem impresia că există uneori fenomene „istorice" cu adevărat, care se caracterizează tocmai prin aceea că ele nici măcar nu *vor* să fie *unice* și *ireversibile* în felul cum se configurează. În istoria

creștinismului bunăoară, s-au produs unele fenomene pe linia „imitației lui Hristos". Cutare sfînt a ținut să realizeze, pe cît cu putință, încă o dată viața lui Isus. Alexandru cel Mare ținea în anume împrejurări să-l „repete" pe Ahile. Iar Alpii au fost trecuți de atîția conducători de oaste cu conștiința lucidă a „repetiției", a unei repetiții care, *ea*, ar fi în stare să confere faptei o demnitate istorică. Se înregistrează așadar fenomene de natură „istorică" ce s-au declarat chiar în chip conștient pe temeiul unei tendințe spre „repetiție".

Vom preciza deci deocamdată că fenomenele „istorice" au loc totdeauna în chip *concret*, undeva și cîndva, *hic et nunc* (în spațiu și în timp), dar aceasta nu înseamnă că ele sunt absolut ireversibile sub toate aspectele. În domeniul fenomenelor istorice se constată, cu alte cuvinte, grade de individualizare și de ireversibilitate. Istoricitatea nu consistă neapărat în „individualizare" și „ireversibilitate". Există istorie ce se realizează într-o explozie de individualizări (cînd există o tendință precisă în acest sens), dar există și istorie în cursul căreia se manifestă o tendință spre repetiție.

Ni se va îngădui așadar să afirmăm că teoreticieni ca Windelband, Rickert, Xenopol par a se fi ambalat într-un fel cam excesiv de aspectul individualizat, ireversibil și imprevizibil, de vreme ce ei introduc acest aspect în chiar „esența" istoricității. Potrivit observației de mai înainte cu privire la o istorie care se manifestă în individualizări și altă istorie al cărei geniu ascuns pare să consiste tocmai în tendința spre repetiție, noi nu suntem dispuși să recunoaștem decît grade de previzibilitate sau imprevizibilitate. De obicei, cînd o anume tendință își face apariția în istorie, ea se accentuează spre un maximum: cel ce întrezărește această tendință poate întru cîtva să și prevadă anume fenomene istorice care se vor desena pe linia tendinței întrevăzute. De exemplu, deodată cu romantismul apare în spiritul european o tendință spre dizolvarea formelor clasice și a anumitor norme de măsură și echilibru. Dat fiind că aceste tendințe căutau să se accentueze, cineva care ar fi avut perspicacitatea necesară ar fi putut să prevadă că procesul va duce în cele din urmă, în timp de decenii, la

stări de disoluție și totală anarhie (de exemplu la dadaism). Sunt, după părerea noastră, posibile felurite tipuri de fapte și fenomene istorice. Repetiția sau nonrepetiția nu țin în chip necesar de *esența* fenomenului istoric și nu constituie elemente de definiție a acestuia. Ambele aspecte sunt cu putință ca aspecte secundare, datorită cărora istoria se prezintă sub forme atît de variate, chiar ca „tipuri" de istorie. Admitem însă că fenomenul istoric este un fapt singular care se petrece aici și acum, dar el e *numeric* singular adică pur și simplu *concret*, și nu posedă în chip inevitabil o configurație ireversibilă absolut individualizată. Cîteodată s-ar putea ca fenomenul să aibă aspecte care amintesc alte fenomene istorice; în măsura acestor amintiri, s-ar putea deci ca fenomenul istoric să însemne o *repetiție*. Cu toate aceste considerații, n-am făcut însă decît să curățim terenul în vederea unei definiții mai adecvate a fenomenului istoric. Pînă la definiție mai este oarecare distanță. Deocamdată suntem numai la periferie.

S-a mai emis și o altă părere, adoptată de o seamă de gînditori, că „istorice" ar fi numai acele fenomene care au o „însemnătate", care sunt obiectivări ale unor „valori" sau care au o raportare la valori (*eine Wertbezogenheit*, cum zice Rickert). Nici această definiție nu corespunde însă întocmai faptelor istorice și nici practicii istoriografice de care oricum se cuvine să se țină seamă. Definiția propusă cere noi precizări și oarecare amendări. Viața pur *psihologică* a unui individ uman bunăoară este plină de referințe axiologice; ea se leagă de „valori", dar atare momente psihologice nu au totdeauna și o „demnitate" *istorică*. Iată un moment psihologic care, deși legat de o „valoare", nu devine totuși prin aceasta un moment de demnitate *istorică*. Un admirabil peisaj natural, de exemplu o priveliște carpatină, poate să stîrnească într-un individ oarecare o stare intensă de extaziere ce-și găsește expresia într-o apreciere estetică. Nu prea înțelegem totuși cum ar deveni acest moment psihologic-spiritual în sine și prin sine un moment „istoric". Un asemenea moment poate deveni „istoric" numai cu condiția că în contextul său apar și alte momente cu totul aparte. Momentul psihologic datorită căruia un poet

român scrie o poezie de substanță sublimată, o poezie pentru care peisajul carpatin a servit drept material ocazional de transfigurare artistic-creatoare, poate fi un moment „istoric". Cu aceasta ne-am apropiat realmente, deși numai printr-o exemplificare, de linia „istorică". Dilthey umbla prin împrejurimi cînd susținea că numai *„obiectivarea"* unor „trăiri" merită în adevăr epitetul de „fenomen istoric". Marele filozof german își întemeia concepția despre istorie pe conceptul de „trăire" (*Erlebnis*) și „obiectivare". Precizările lui Dilthey au avut darul să satisfacă exigențele teoretice mai ales ale unor istoriografi cu experiență asupra materialului viu. Vom vedea însă că nici concepția lui Dilthey nu definește și nu delimitează suficient „istoricitatea". În adevăr, poezia poetului carpatin ar putea pînă la un punct să fie „obiectivare" a unor „trăiri". Totuși, această definiție nu spune prea mult și nu istovește aspectele esențiale ale poeziei ca produs al unui act creator de caracter istoric. Definiția nu oferă un criteriu al istoricității sau al „demnității" istorice. De ce nu? Fiindcă și simpla expunere în grai a unei stări sufletești în fața peisajului este „obiectivare" a unor „trăiri", tot așa ar putea să însemne o obiectivare a unor trăiri și hotărîrea excursionistului de a-și înălța acasă la el o panoramă fotografică, reproducînd aidoma peisajul ce l-a impresionat. Totuși, atare obiectivări ale unor trăiri rămîn neutre din punct de vedere „istoric". Simpla „obiectivare" a unor „trăiri" nu poate fi socotită ca un criteriu al istoricității, căci în cazul acesta n-am putea să facem nici o deosebire între fenomenul istoric și fenomenul pur psihologic-spiritual sau restrîns biografic. Și într-adevăr, Dilthey nici nu prea face o distincție. De aici apoi viciile „psihologiste" ale concepției sale despre istorie, pe de o parte, și, pe de altă parte, viciile „istoriciste" ale concepției sale despre viața psihologică-spirituală. Dilthey va susține în consecință că psihologia este baza științelor istorice cum matematica este baza științelor exacte ale naturii, dar același Dilthey va susține că psihologia unui individ nu se va putea face decît în mediu istoric. Prin această confundare și osmoză între psihologie și istorie, Dilthey își anulează posibilitatea de a intra în țara ce i

s-a făgăduit și pe care a văzut-o numai de la distanță, fără de a-i putea desemna contururile și configurația. La Dilthey, psihologia și istoria sunt vase comunicante. Noi ne vom strădui să facem o distincție teoretică.

Una din tezele fundamentale ale filozofiei noastre este aceea cu privire la cele două moduri de „a exista" ale omului. Este vorba mai întîi despre existența omului în orizontul lumii date și în vederea conservării sale (modul I) și este, în al doilea rînd, vorba despre existența omului în orizontul misterului și în vederea revelării acestuia (modul II). Avem aici o cheie care ne deschide drumul și spre conceptul istoricității. Cele două moduri ontologice, ireductibile unul la altul chiar dacă ele „comunică", se disting între altele și prin aceea că pentru fiecare mod omul este — în chip structural — altfel echipat. Pentru a ne înlesni accesul la o definiție a „istoricității", e necesar să pornim de la atare analize antropologice. Cu distincția ce-o operăm între cele două moduri de a exista ale omului, nu facem decît să descriem situația de fapt. Sunt fenomene psihologice-spirituale care au loc în cadrul existenței de modul I și sunt fenomene de creație culturală, de producție civilizatorie, de organizare socială, care au loc în cadrul existenței de modul II. Aici, în situarea structurală a fenomenelor ce au loc în cadrul existenței de modul II, trebuie să căutăm *nucleul* conceptului de „istoricitate". Or, fenomenele care au loc în cadrul modului II se caracterizează, toate, fără deosebire, prin aceea că au o înfățișare *stilistică*. Vom afirma în consecință că printre fenomenele concrete numeric singulare sunt „istorice" numai acelea care poartă amprentele unui „*stil*". Prin pecetea aceasta *stilistică* a lor, fenomenele dobîndesc o specială demnitate și semnificație. Dar stilul se datorează unor factori de natură adîncă ce fac parte din structura ființei umane, și anume factorilor pe care îi numim categorii abisale cu vatra de emanație în inconștientul spiritului uman. Categoriile stilistice (abisale), înțelese în starea lor genuină, nu ca niște concepte, ci ca niște funcții modelatoare, sunt cu totul altfel structurate decît categoriile conștiinței. Categoriile stilistice se imprimă bunăoară tututor plăsmuirilor

de cultură. Un fenomen al naturii, fie fizic, fie biologic, fie psihospiritual în sens restrîns, nu poartă niciodată amprentele sau stigmatele unui stil cîtă vreme *fenomenele istorice* se caracterizează eminamente prin aceste stigmate sau fațete stilistice. La constituirea și distingerea fenomenului istoric contribuie așadar în chip decisiv, în chip *sine qua non*, aceste categorii stilistice care nu joacă nici un rol în constituirea și caracterizarea fenomenelor naturale, așa cum ele ne sunt date. Aspectele stilistice devin așadar semnalmentele după care deosebim fenomenul istoric de orice alt fenomen. Istoriografia are drept obiect orice fenomen cronospațial singular din punct de vedere numeric, concret și de structuri sau aspecte stilistice; dar de obiectul istoriografiei țin și toți factorii și toate momentele care stau într-un context cu ivirea, durarea și dispariția fenomenului ce poartă o pecete stilistică. *Istoricitatea este așadar existența temporală* (apariție, durată, dispariție) *a unui fenomen concret de înfățișare stilistică*. Cu aceasta am afirmat *eo ipso* că istoricitatea este o dimensiune a unor fenomene ce apar în legătură numai cu viața umană. Căci numai ființa umană, spre deosebire de toate celelalte ființe, este înzestrată cu funcții modelatoare de natură stilistică. Omul deplin, adică acela care nu există numai în orizontul lumii date, ci și în orizontul misterului (pentru revelare) și este structural echipat cu categorii stilistice, omul deplin este prin definiție *ființa istorică*. Noțiunea de „ființă istorică" și aceea de „om deplin" sunt echivalente, sinonime. Istoria începe, cu alte cuvinte, în momentul în care se declară „omul deplin". Înainte de aceasta, există omul ca ființă neîmplinită, omul care palpită în orizontul lumii date și care se deosebește numai gradual de ființele animale. Omul ca ființă istorică reprezintă un salt sau o mutație atît calitativă cît și de complexitate față de omul care trăiește numai în orizontul lumii date ca atare. Ni se va reproșa poate că delimitarea aceasta, prin care încercuim fenomenele istorice și conceptul de istoricitate, depinde prea mult de o teorie cu totul aparte cu privire la structurile ființei umane. N-am vrea să fim învinuiți de un dogmatism pe care niciodată nu l-am profesat. Teoria reprezintă pentru noi,

BIBLIOTECA MUNICIPALĂ
OVIDIU SĂJOVEANU
SECȚIA RELAȚII

cel puțin în cazul acesta, doar o seamă de puncte de reper, de directive de orientare. Să încercăm deci să despoiem pe cît posibil această tentativă de a defini istoria de aparatura ce ar părea prea teoretică. Chiar de tot fără considerații *teoretice* nu se va putea totuși ajunge la o delimitare filozofică a fenomenelor istorice și a conceptului de istoricitate. Cei ce au urmărit numeroasele studii de filozofia culturii ce am publicat au remarcat desigur că ne-am străduit adesea să familiarizăm cititorii cu o seamă de fenomene care se caracterizează prin aspecte sau particularități stilistice. Am procedat de obicei așa că prezentam fenomenul: o operă de artă, o viziune metafizică, un mit, o plăsmuire teoretică din domeniul istoriei științelor, o anume stare religioasă și așa mai departe. Pe urmă căutam să punem în relief trăsăturile de stil ale fenomenului prezentat. Ne învîrtim în jurul unor particularități pînă cînd ni se pare că le surprindem esența pe care apoi încercăm s-o cuprindem în grai, să o formulăm. De obicei nu ne domolim pasiunea pînă cînd nu izbutim să fixăm aspectele. Este un fapt că există fenomene susceptibile de a fi examinate sub unghi stilistic. A constata un fenomen de aspecte stilistice nu înseamnă a face „teorie", ci înseamnă a constata un fapt. E adevărat că aflarea aspectelor stilistice ale unui fenomen, mai ales cînd acest fenomen nu este concret-plastic, vizibil cu ochii, este un lucru destul de dificil. A vedea, a surprinde și pe urmă a formula aspectele stilistice implică o sensibilitate particulară, o putere analitică și de intuiție sintetică îndelung puse în exercițiu. Dar pentru cei ce posedă acest organ, fenomenele de aspecte stilistice devin „fapte" *care se constată*. Or, pentru delimitarea și definirea istoricității e tocmai suficient acest lucru, adică constatarea, în cadrul existenței cosmice în general, a unor fenomene care se caracterizează, distingîndu-se de toate celelalte, prin particularități stilistice. În momentul cînd constatăm existența unui mare ansamblu de fenomene stilistice în cadrul cosmic, avem un esențial punct de sprijin *obiectiv* pentru un examen diferențial în vederea definirii istoriei și a istoricității. S-a afirmat, după cum am arătat, că „istoric" ar fi orice fenomen, nu numai din cadrul vieții umane, cît și din

cel al naturii, întrucît e privit sub unghiul temporalității, al devenirii, al duratei în timp. Neapărat că dimensiunea temporalității intră în definiția istoricității, colaborînd la constituirea conceptului de istoricitate. Dar am văzut că prin temporalitate și numai prin aceasta nu putem ajunge deloc să constituim acea „istorie" de o semnificație complexă cu care se ocupă istoriografii umanității. Dacă am rămîne la o definiție în funcție exclusivă de „temporalitate", atunci „istoric" devine *orice* fenomen. Deosebirea dintre fenomenul istoric și un fenomen natural s-ar reduce la o simplă deosebire de perspectivă. Situația se schimbă însă cu totul din momentul cînd descoperim un ansamblu întreg de fenomene în cadrul cosmic, care în chip *obiectiv* se disting prin particulatăți *stilistice* ce nu revin celorlalte fenomene. Avem impresia că, în general, practica istoriografică coincide tocmai cu o delimitare și definiție a istoriei în acest sens: fără temporalitate nu este istorie, dar nici istoriografia ce se referă la fenomene care n-au nimic de-a face cu *stilul* nu-și merită numele. În legătură cu aspectele stilistice care sunt menite să izoleze în aria cosmică zona fenomenelor istorice în sensul deplin al cuvîntului „istorie", se pot face desigur și considerații *teoretice*. Să reducem însă „teoria" stilului la un minim, pentru a nu altera prin eventuale ficțiuni *faptele stilistice* ca atare. Aspectele stilistice ale unui fenomen se pot reduce la o seamă de particularități, independente una de cealaltă, dar oarecum convergente. Explicînd fenomenul stilistic prin „funcții modelatoare", specifice, ale spiritului uman, înseamnă desigur a face deja o „teorie". Da, așa este. Pentru necesități de moment, se impune deci să reducem toată aparatura „teoretică" la un *minim*. Operația s-ar putea face în felul următor: orice aspect stilistic, ireductibil ca atare, îl putem atribui unui factor special pe care-l numim „determinantă stilistică". Cum fenomenul stilistic are o sumă întreagă de aspecte stilistice ireductibile, putem face afirmația că fenomenul este impregnat de influența unui număr de determinante stilistice. Dacă imaginăm aceste determinante ca niște linii de forță care își exercită înrîurirea asupra unui fenomen pe cale de a se produce, ne este îngăduit să vorbim, cel puțin

simbolic, despre un „cîmp stilistic" străbătut de o seamă de linii de forță. Vorbim despre un „cîmp stilistic" cum se vorbește despre un cîmp magnetic, un cîmp gravitațional, în fizică.

Un fenomen de aspecte stilistice îl închipuim ca avînd loc într-un „cîmp stilistic" străbătut de liniile unor determinante. Am ținut cu aceasta să reducem la un minim considerațiile teoretice în legătură cu explicația de care ar fi susceptibil fenomenul stilistic. Uzînd de aceste mijloace, putem să încercăm o definire foarte concisă a fenomenului istoric spre deosebire de alte fenomene. Desigur că istoriografia privește obiectul luat în cercetare eminamente în perspectivă „temporală", adică sub unghiul devenirii și al duratei sale. Rămăsese însă să stabilim ce anume obiecte sau fenomene cad de drept în obiectivul istoriografiei potrivit practicii istoriografice, adică ce merită în adevăr să fie socotit ca „fenomen istoric". Răspunsul nostru este acesta: numai un fenomen care se produce într-un cîmp stilistic și care poartă deci amprentele determinantelor particulare ale unui cîmp stilistic merită să fie obiect al istoriografiei. Dar amprentele stilistice sunt hotărîtoare numai cînd e vorba ca istoriograful să distingă obiectul său de alte fenomene. Istoriograful are însă numai chemarea de a arăta devenirea, condițiile devenirii și ale duratei sau ale dizolvării unui fenomen ce se produce într-un cîmp stilistic. Istoriograful nu este obligat să analizeze și să expună chiar aspectele *stilistice* ale fenomenului. El o poate face, dar nu e *obligat* la aceasta. Dacă o face, cu atît mai bine. Împrejurarea că fenomenul poartă stigmatele unui stil rămîne însă pentru istoriograf totuși numai un *simplu criteriu de selecție, de delimitare, de alegere a obiectului* ce urmează să devină pentru istoriograf obiect de cercetare în perspectiva *„temporalității"* sale.

Să discutăm acum, în lumina celor stabilite, cîteva păreri despre fenomenul istoric, puse în circulație de unii gînditori de mare prestigiu. Unele dintre aceste păreri le-am amintit prin tangență mai sus. Dar de-abia de pe poziția la care am ajuns obținem unghiul necesar unei dezbateri ce ar putea să ducă la concluzii mai valabile. Am arătat bunăoară că Dilthey, încercînd o definiție a istoricității în sens uman, afirmă că istoricitatea este atributul *obiectivărilor unor trăiri* (*Erlebnisse*). Ne-am

permis să opinăm că această definiție nu încorporează diferența specifică, adică tocmai particularitatea ce izolează și delimitează „istoricitatea". Cert, o obiectivare a unor „trăiri" *poate* deveni *istorică*, dar nu devine, în chip necesar, numai prin aceea că este o obiectivare a unor trăiri. Există pe urmă unele fapte de natură „istorică" pe care anevoie le-am putea socoti ca „obiectivare" a unor trăiri. Iată bunăoară un caz cînd obiectivarea unei trăiri poate deveni „istorică". De exemplu, obiectivarea unei trăiri în fața unui peisaj natural, din partea unui poet, într-o „poezie". Poezia, ca produs și creație, ca și împrejurările actului creator pot să fie obiect istoriografic, adică „istorie". Dar simpla transpunere în grai ocazional a unei trăiri în fața aceluiași peisaj din partea unui Oarecine, excursionist, deși înseamnă o „obiectivare", nu are totuși caracterul istoricității. Pentru ca obiectivarea unor trăiri să obțină *demnitate „istorică"*, e necesar ca obiectivarea să aibă loc într-un cîmp stilistic, adică să poarte amprentele unui stil. Precizările noastre în legătură cu „cîmpurile stilistice" permit prin urmare să completăm într-un punct *decisiv* definiția lui Dilthey. Definiția lui Dilthey avea evident, cel puțin pentru *unele* fapte istorice, nevoie de această completare. Ținem însă să adăugăm numaidecît că alte fapte „istorice" refuză totuși să fie caracterizate ca „obiectivări ale unor trăiri". Cînd cineva inventează o unealtă în luptă cu natura sau cu semenii, de exemplu o armă, acest act poate fi fără îndoială însoțit de fel și fel de „trăiri" ce se petrec în sufletul inventatorului; nu s-ar putea spune totuși că *unealta* înseamnă o „obiectivare" a unor „trăiri", în sensul în care o poezie este obiectivarea unor trăiri. În cazul „invențiilor", trăirile apar în contextul actului creator, trăirile se întrețes cu actul creator, dar actul creator nu este o expresie, o obiectivare a acestor trăiri. „Trăirile" și „produsul" nu-și corespund în chip secret ca în cazul unei poezii, ca fapt sufletesc-spiritual și de expresie. Trăirile inventatorului nu sunt însoțite de intenția de a se exprima, de a se „obiectiva" în obiectul pe care-l născocește inventatorul. Totuși, și invenția aceasta poate dobîndi o demnitate *istorică*. Deși „invențiile tehnice" nu sunt, ca intenție, obiectivări ale unor „trăiri", ele pot fi socotite totuși ca fapte istorice. Pentru atare fapte „istorice", definiția lui Dilthey

rămîne exclusă. Vom vedea însă că invențiile tehnice ale omenirii încap foarte bine în definiția pe care am încercat să o schițăm: invențiile tehnice ale omenirii sunt fapte care apar într-un cîmp stilistic; în măsură în care ele poartă stigmatele unui stil, ele trebuie considerate ca fapte istorice. Încălțămintea pe care o purta omul medieval, atunci și atunci, avea un aspect „gotic" ca și catedralele în care el se închina. Pușca cu care lupta soldatul lui Ludovic al XIV-lea avea o înfățișare „barocă" la fel cu peruca regelui, la fel cu palatul în care acesta își semna decretele. Vedem din acestea, așadar, că definiția cu care Dilthey încearcă să cuprindă istoricitatea în sens uman, ca „obiectivare a unor trăiri", este pe de o parte prea îngustă, pe de alta prea largă. Prea îngustă este această definiție, întrucît ea nu ține seama de toate acele fapte incontestabil *istorice* care nu sunt „obiectivări intenționate ale unor trăiri", precum invențiile tehnicii și în general produsele civilizației materiale. Prea largă este definiția lui Dilthey întrucît, pe de altă parte, nu orice „obiectivare a unor trăiri" poate fi socotită ca fiind de natură „istorică" (de exemplu cazul încîntării orale a lui Oarecine în fața unui peisaj al naturii). Prin definiția ce o propunem, definiție care delimitează fenomenul istoric prin amprente stilistice, ni se dă posibilitatea fertilă de a ocoli neajunsurile definiției lui Dilthey.

Trecem acum la o altă chestiune pe care o considerăm printre cele mai dificile ale filozofiei istoriei. Practica istoriografică dovedește că în considerarea fenomenelor istorice intervin cel mai adesea, într-un fel sau altul, acte de apreciere a faptelor în lumina unor *valori*. Istoriograful *alege* printre faptele omenirii numai unele, și el ține să ne vorbească numai despre acestea, ba cel mai adesea istoriograful ia atitudini și face judecăți de apreciere a faptelor în lumina unor „valori" la care el aderă cu tot spiritul și sufletul său. Cutare istoriograf apreciază de exemplu, în chip foarte pozitiv, unele fapte de o deosebită cruzime ale lui Carol cel Mare. Se știe că împăratul a încercat, prin acțiuni susținute, prin măsuri drastice și sistematice, exterminarea seminției saxone care voia să-și apere cu orice preț și prin multiple răscoale păgînismul față de tentativele de încreștinare impuse de toată politica de stat. Cutare istoriograf, convins de supremele valori spirituale ale creștinismului,

privește aceste fapte cu o reținută satisfacție și le aprobă. Pentru ca alți istoriografi, de o orientare simpatizînd cu păgînismul, să dezaprobe în termenii cei mai severi aceste fapte ale lui Carol cel Mare. Țin oare aceste atitudini de apreciere, de la caz la caz, în chip inevitabil de natura istoriografiei? Există gînditori care opinează că o istoriografie care nu ia atitudini de „apreciere" în fața faptelor prezentate ar fi o istoriografie fără viață, anemică, fără importanță. Alții susțin că atitudinile de apreciere țin, ce-i drept, de practica istoriografiei, dar că ele sunt evitabile. Cei ce doresc o istoriografie de natură „științifică" ar dori, evident, ca atitudinile de apreciere a faptelor istorice în lumina unor „valori" să fie ocolite. Dar chiar filozofi foarte „științifici", ca Rickert, susțin că noțiunea de „valoare" nu poate fi cu totul eliminată din istoriografie. Rickert e de părere că în *constituirea fenomenului istoric* (în sens restrîns, de „istorie umană") intervine într-un fel factorul „valoare". În ce sens? Rickert pretinde că în producerea unui fenomen istoric lucrează totdeauna tendințe umane conduse de anume „valori". Omul care înfăptuiește fapte istorice este el însuși călăuzit de anume „valori". Istoriograful va trebui să țină seama de această situație, căci fenomenul istoric are prin natură și condițiile sale o referință la anume valori (*eine Wertbezogenheit*). Aceste referințe la valoare se pot însă, după părerea lui Rickert, constata ca fapte, de unde urmează că istoriografului nu i se cere să ia el însuși o atitudine de apreciere a faptelor. Cînd istoriograful însuși ia asemenea atitudini, el depășește sfera „științei". Precizările lui Rickert sunt fără îndoială merituoase și ele înregistrează un pas înainte față de simpla practică istoriografică; și tot așa și față de tezele unor istoriologi care aspiră spre o istoriografie faptică pur și simplu sau care justifică atitudinile de apreciere în lumina unor valori. În cadrul istoriografiei, „valoarea" intră, după concepția lui Rickert, ca „referință la o valoare" în constituirea ca atare a fenomenului istoric, deci ca un „fapt" ce ar putea să fie „constatat", fără a jigni spiritul științific. Rămîne să vedem dacă această *Wertbezogenheit* este o trăsătură *sine qua non* a faptelor istorice. Teza noastră despre particularitatea stilistică a fenomenului istorice ne îngăduie o dezbatere a chestiunii în

cadru precis. Din punctul nostru de vedere, găsim că felul rickertian de a vedea fenomenul istoric constitutiv ca referință axiologică (*Wertbezogenheit*) este viciat mai întîi de o concepție prea imprecisă despre „valori". Sunt „valori" și „valori". Există anume valori biologice, sau chiar spirituale care, chiar obiectivate fiind, ni se par lipsite de demnitate istorică. De pildă, trăirea sufletească-spirituală foarte intensă pe care o prilejuiește unui individ priveliștea de o înaltă calitate estetică a unui colț de natură nu ni se pare că are carate istorice prin sine însăși, deși reprezintă un complex fenomen spiritual cu implicații axiologice. Pe de altă parte, ceea ce e și mai important, un fenomen istoric nu se produce totdeauna prin urmărirea unor anume valori, ci uneori chiar în ciuda valorilor urmărite. Dăm niște exemple. Hölderlin, marele poet german, prezintă cu poezia sa un exemplu dintre cele mai ciudate tocmai sub raportul acesta al „referințelor axiologice". Creîndu-și poezia, Hölderlin urmărea *conștient* anume valori estetice ce se legau în preponderență de climatul schillerian. *Inconștient* lucrau însă în spiritul lui Hölderlin unele *tendințe stilistice* profunde ce n-aveau prea mult de-a face cu valorile „schilleriene", conștient urmărite de Hölderlin. În acest conflict interior, Hölderlin realiza o poezie oarecum împotriva voinței sale, așa cum ea îi era dictată de profunde, inconștiente tendințe stilistice ce izbucneau în el. Hölderlin însuși nu și-a dat niciodată prea bine seama de particularitățile cu totul excepționale ale poeziei sale, ale creației sale, pe care *conștient* el și-o judeca în lumina unor „valori" în fond străine de tendințele sale inconștiente. De-abia generația de astăzi apreciază poezia lui Hölderlin la o mai justă valoare, astăzi cînd tendințele stilistice inconștiente ale lui Hölderlin au devenit într-un fel *„valori conștiente"*. Iată un fenomen istoric care nu poate fi privit în referințele sale axiologice, în contextul cărora el s-a produs, căci acest fenomen, așa cum el este, s-a produs de fapt, în ciuda referințelor sale axiologice, pe bază de „cîmp stilistic". Același este cazul pictorului Cézanne, care o viață întreagă a urmărit „valori impresioniste" și care era foarte nenorocit că pînzele sale nu erau acceptate în expozițiile impresioniste. În realitate, Cézanne lucra *inconștient* cu totul

pe alte linii, în ciuda valorilor pe care i le propunea conștiința. Chestiunea referințelor axiologice ca pretinsă structură constitutivă a fenomenului istoric nu este așadar atît de simplă cum o prezintă Rickert. De fapt, „istoricitatea" operei lui Hölderlin și a lui Cézanne este delimitată și definită, nu prin referințele lor axiologice, ci pur și simplu prin realele lor stigmate stilistice care s-au realizat în pofida valorilor conștiente urmărite de cei doi mari creatori. Am putut constata, cu alte cuvinte, pe de o parte fenomene cu referințe axiologice care nu sunt „istorice" (exemplu: încîntarea oral-exclamativă în fața unui peisaj al naturii) și am putut constata fenomene evident istorice produse în ciuda referințelor lor axiologice (Hölderlin, Cézanne). Situația astfel lămurită ne îndeamnă să privim cu rezervele cuvenite definiția și considerațiile lui Rickert. Și de astă dată s-a dovedit mai cuprinzătoare și mai adecvată definiția datorită căreia fenomenul istoric este înfățișat ca un fenomen ce poartă amprente stilistice. În lumina aceasta, fenomenul istoric este condiționat exclusiv de structuri stilistice ce pot fi studiate ca *fapte*. În anume sens, aspirațiile „științifice" de a considera fenomenele ca „fapte" pot fi pe deplin satisfăcute; condiția e ca aceste fenomene să fie privite ca avînd întipărite pe corpul lor și în toată structura lor aspecte stilistice. Natural că în chip secundar avem posibilitatea de a supune aceste fenomene purtînd amprente stilistice și unei aprecieri în perspectiva unor „valori". Această operație nu mai este de natură cognitiv-științifică; cu această operație intrăm de fapt în istoriografia de caracter artistic în sens larg, sau filozofic, sau etic. Atitudinile de „apreciere" în perspectiva unor valori pot avea cele mai diverse înfățișări; ele depind în cele din urmă de rigiditatea sau elasticitatea elementelor apreciative ale istoriografilor. Putem să constatăm de altfel foarte felurite atitudini apreciative, pe care le iau istoriografii în practica lor. Unii au elemente, criterii de apreciere ale faptelor trecute oarecum *dogmatice*, valori proprii timpului și locului în care trăiește istoriograful. Un istoriograf marxist-leninist judecă toate faptele trecute ale poporului rus după criterii ideologice proprii „partidului" și în lumina aspirațiilor acestui partid. Alți istoriografi caută să aprecieze faptele istorice legîndu-se de „valorile" pe care înșiși înfăptuitorii le-au

urmărit. Oricît am prețui pe istoriografii care participă subiectiv la judecarea faptelor istorice, ne dăm seama că este, pe de altă parte, cu putință și o istoriografie de sens mai obiectiv. Acest lucru ne interesează în primul rînd cînd e vorba despre delimitarea fenomenului istoric. Fenomenul istoric ne apare în chip *faptic* deplin caracterizat prin stigmatele sale *stilistice*. „Valorile" sau „referințele axiologice" nu participă în chip esențial nici la constituirea fenomenului istoric, nici la constituirea unei istoriografii. „Valorile" sau „referințele axiologice" pot interveni subsidiar, dar nu esențial. Circumscris simplu numai prin aspectele sale stilistice, fenomenul istoric se distanțează de toate fenomenele pur naturale, fie fizice, fie biologice, fie pur psihospirituale, dar tot așa și de lumea „valorilor". De lumea „valorilor", da, căci există „valori" ce n-au nimic a face cu istoria (de exemplu esteticul natural) și există „valori", care pot, dar nu *trebuie* neapărat să fie complice ale fenomenului istoric. Factorii creatori de stil *lucrează* în spiritul uman preponderent *inconștient*, ca tot atîtea funcții modelatoare sau ca linii de forță ce se aplică asupra produselor ce vor avea demnitate *istorică*. Numai suplimentar acești factori creatori de stil se constituie uneori și ca „valori conștiente". Foarte adeseori, factorii stilistici se realizează chiar în pofida „valorilor" constituite pe planul conștiinței.

S-au mai făcut și alte încercări de a delimita fenomenul „istoric" față de alte fenomene. Un grup întreg de astfel de delimitări se orientează după raza de influență, după măsura eficienței și mărimea rezultatelor unui „fapt". Astfel, de exemplu, Eduard Spranger spune: „Măsura importanței (istorice) consistă în măsura eficienței"[1]; sau un alt mare istoriolog și istoriograf ca Eduard Meyer susține: „Istoric este ceea ce a fost sau este eficient (*wirksam*)."[2] „Eficiența" unui fenomen e însă un aspect periferial și foarte condiționat al istoriei. „Influența" unui fenomen istoric este ea însăși un fenomen istoric ce poate fi obiect de cercetat. Eficiența nu poate fi prefăcută în „criteriu", nici de apreciere, nici de alegere, nici

[1] *Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft*, Berlin, 1905, p. 127.

[2] *Zur Theorie und Methodik der Geschichte*, Halle, 1902, p. 36.

de delimitare sau definiție a fenomenului istoric. Cum vom pune, de exemplu, în comparație eficiența cosmopeei *Faust* a lui Goethe cu eficiența unei operete de Lehar? Autorul de operete se mîndrește că nu există seară în care să nu i se reprezinte una din ele pe globul terestru. Cîtă vreme *Faust*... Pe de altă parte, constatăm evidente fapte „istorice" care n-au avut nici o înrîurire, nici o eficiență, nici o rază de acțiune. Teoriile și descoperirile științifice cu adevărat geniale ale lui Leonardo da Vinci care au prefigurat toată știința modernă apuseană au rămas complet necunoscute timp de secole. Cînd manuscrisele sale au fost descifrate, ele nu mai spuneau nimic nou. E aici vorba despre o faptă eminamente istorică care a rămas necunoscută și deci fără urmări. Sunt atîtea fapte de natura aceasta. E una din sarcinile istoriografiei de a le scoate la lumină și pe acestea.

Rezumînd, vom spune așadar:

Nucleul fenomenului istoric, în sens uman, este în chip esențial definit prin aceste note:

1. Fenomenul istoric este un fenomen concret cronospațial, numeric singular, care poate avea cînd aspecte ireversibile, cînd aspecte de repetiție (accentul e variabil).

2. Fenomenul istoric poartă amprente stilistice.

Istoriografia cercetează în general fenomenul istoric sub unghiul temporalității, adică al ivirii, duratei și disoluției sale.

PERMANENȚA PREISTORIEI

Am vorbit cîndva, în unul din studiile noastre, mai pe larg despre cultura minoră și cultura majoră.[1] Arătam atunci că cele două tipuri de cultură atîrnă, fiecare în felul său, de structuri specifice ale omului care le creează și determinam aceste structuri în funcție de vîrsta copilăriei și de vîrsta maturității,

[1] *Geneza metaforei și sensul culturii*, ed. cit.

amîndouă înțelese ca vîrste „adoptive" ale colectivității umane creatoare de cultură. Cei ce se interesează mai de aproape de problemele ce suntem pe cale de a le aborda în acest capitol sunt sfătuiți să facă o legătură și cu acele considerații pe care nu le putem repeta nici măcar în parte aici. Atrăgeam odinioară luarea-aminte că, denumind cultura cînd minoră, cînd majoră, nu facem o categorică distincție de valoare, ci o distincție de structură. Și mai spuneam că întru cît ne privește, apreciem cu mult entuziasm și culturile minore. Fiecare tip de cultură își are calitățile și deficiențele, avantajele și dezavantajele. Înainte de toate, durabilitatea lor diferă impresionant, și aceasta chiar din pricina naturii lor. O cultură minoră, născută din necurmată improvizație și spontaneitate ca și dintr-o totală lipsă a voinței îndreptate spre perenitate, are șanse, tocmai ea, să dureze, în statica ei vie, multe-multe mii de ani. Cîtă vreme o cultură majoră născută, se pare, printre altele, și din setea de a întrece un spațiu abordabil și un timp vizibil este, tocmai prin dinamica ei, mult mai expusă catastrofelor și pieirii. Desigur că simplele șanse de durabilitate nu sunt în nici un fel simptome ale „valorii". Se poate afirma pe de altă parte că riscul tragediei, al catastrofei pe care o cultură majoră îl ia asupra ei, are darul de a-i spori nimbul.

Sunt însă și alte puncte de vedere din care s-ar putea privi comparat cultura minoră și cultura majoră. Cultura minoră ține pe om mult mai aproape de natură, cîtă vreme cultura majoră mai curînd depărtează pe om și-l înstrăinează de rînduielile Firii. Neapărat că, pornind de la asemenea considerente filozofice, vom susține că e greu de știut dacă avantajele spirituale ale unei culturi majore nu sunt cucerite în cele din urmă cu prețul unor dezavantaje care le țin cumpănă. Problema e în orice caz foarte complexă, și nu intenționăm deloc s-o soluționăm în paginile de față. Cert e că popoarele care au cultură majoră privesc peste umăr culturile minore. Dar tot atît de sigur e că și popoarele care au o cultură minoră, bine statornicită, opun o rezistență categorică de a li se substitui o cultură majoră care nu este pe linia interioară a sufletului lor. Repulsia și distanțarea au loc deci într-o atmosferă de perfectă reciprocitate.

În legătură cu problematica culturii minore și a culturii majore, ne întîmpină însă și o altă problemă de foarte palpitant interes. Istoria în general se împarte, după cum se știe, în două mari compartimente: în preistorie și în istorie propriu-zisă. Întrebarea în ce consistă istoria propriu-zisă are multe fețe comune cu problema la care ne refeream adineaori, adică cu problema distincției dintre cultura majoră și cultura minoră. Suntem de părere că o distincție între preistorie și istorie propriu-zisă nu se poate face pe baza unor datări meschine, cum ar fi de exemplu apariția documentui scris. Cei mai mulți istoriografi operează încă, e drept, cu acest criteriu convențional din care a evadat de mult orice sens. Apariția scrierii e un simptom susceptibil de diverse interpretări, dar nu poate fi ridicată la valoare de criteriu diferențial între preistorie și istorie în sine. Nu ne vom opri nici asupra concepției curente evoluționist-progresiste asupra preistoriei, care este îndeobște cunoscută. În perspectiva acestei concepții care umblă ca banul, preistoria este considerată doar ca o fază *pregătitoare* a istoriei, ca o tindă a istoriei. Preistoria apare sub unghi evoluționist-progresist desigur grav depreciată, întrucît e socotită ca o simplă fază de mijiri spirituale și de înjghebări biologic-naturiste. Trebuie să amintim, față de modul curent de a vedea preistoria, că romanticii o înțelegeau cu totul altfel. Fără de a ceda exagerărilor romantismului, e cazul să precizăm de pe acum că noi vom privi atît preistoria cît și istoria în lumina propriilor lor structuri prin ceea ce ne va deschide drumul spre unele rezultate și concluzii ce diferă binișor de cele în circulație. Să vedem însă, cel puțin pentru a informa întru cîtva pe cititorii neinițiați în această problemă, cum înțeleg unii autori mai vechi și mai noi să *exalte* preistoria.

Filozoful italian Vico este cel dintîi gînditor care îndrumă atenția asupra faptelor spirituale deosebit de importante ce ar fi avut loc în faza aurorală a omenirii. Pe urmă, romanticul Schelling dezvoltă ideile vichiene acordînd preistoriei proporții și o importanță excepțională. Schelling distinge timpul „istoric" de timpul „preistoric". Deosebirea dintre aceste timpuri nu e numai subiectivă, condiționată de gradul de cunoaș-

tere și de documentare ce le putem avea cu privire la ele. Există, după Schelling, o deosebire esențială între aceste „timpuri" chiar în natura lor. Astfel, timpul preistoric s-ar caracteriza prin procese specifice, adînci și lăuntrice, aparținînd conștiinței umane. În timpul preistoric ar avea loc o criză a conștiinței umane, o criză ce s-ar precipita în felurite mitologii. Procesele sunt foarte complexe și stau sub imperiul unei necesități mai presus de voința arbitrară a omului. Aceste procese, care își găsesc expresia în crearea mitologiilor, dau ca rezultat final diferențierea omenirii în popoare. Timpul *istoric* începe numai după faptul împlinit al diferențierii omenirii în popoare. Mitologia apare așadar pentru istorie ca un „gata-făcut", ca un „ce" aparținînd trecutului. Mitologia umple acel spațiu întunecos, acel *chronos àdilos*, cum îi ziceau grecii, care premerge începuturilor istorice. Timpul preistoric și timpul istoric ar fi, după Schelling, dominate de principii calitativ diferite. Măreția vedeniilor mitologice și monumentalitatea artei corespunzătoare lor, străvechile monumente babiloniene și egiptene nu pot să fie închipuite, după părerea lui Schelling, ca produse ale întîmplării. Schelling socotește și anume culturi arhaice de natură *monumentală*, deci „majore", ca aparținînd „preistoriei". Acest lucru trebuie precizat, fiindcă e un punct de vedere ce nu mai poate fi susținut în nici un caz astăzi. Dar să vedem ce vrea să ne spună Schelling despre principiul constitutiv al timpului preistoric. Dacă popoarele arhaice au găsit drumul spre arta lor, magnifică în toate privințele, faptul ar constitui după Schelling o dovadă că aici a intervenit un factor, dacă nu identic, cel puțin similar aceluia ce s-a declarat mai tîrziu în „revelația divină". În această ordine de idei, Schelling va susține că păgînismul nu reprezintă un moment negativ sau gol față de „revelația divină", ci un moment pozitiv. Mitologia ar fi un *analogon* al revelației divine. Mitologia se datorează unui proces de conștiință alimentat de inspirații divine. Numai astfel s-ar putea înțelege produsele cu totul excepționale ale acelui *chronos àdilos* sau ale timpului preistoric. După Schelling, mitologia este menită să pregătească revelația divină ce are loc în religiile mari.

Schelling înțelege așadar mitul ca apanaj al preistoriei, dar el înglobează preistoriei și culturile mari arhaice (babiloniană, egipteană etc.). Mitul este socotit de Schelling ca un produs al unui *analogon* al revelației divine. De aici convingerea lui Schelling că mitul este un fapt *primar*, iar istoria un *derivat*. Nu istoria unui popor hotărăște mitologia acestuia, cum s-a crezut uneori, ci mitologia unui popor hotărăște istoria unui popor. De unde ar urma că istoria unui popor este fundată în preistoria sa. Mitologia devine destinul unui popor. Deodată cu mitologia zeilor aparținînd inzilor și grecilor, afirmă Schelling, a fost dată prin anticipație și toată istoria lor. Un popor nu are libertatea de a-și alege după plac imaginile mitologice, de a le accepta sau de a le refuza. Aici domină o severă necesitate de care este stăpînită conștiința umană. Mitul ia în posesie conștiința umană, stîrnind în ea procese ce duc la diferențieri etnice și la fapte istorice. Schelling susține că închegarea unei mitologii este un semn că în conștiința umană au izbucnit anumite puteri divine. Apropierea ce o face Schelling între ivirea mitologiei și revelația divină se clarifică prin aceea că, în ambele, *inițiativa* ar aparține puterii divine. Se va recunoaște că nici o altă formulă n-a acordat vreodată mitului o mai înaltă demnitate. Mitul nu este, spune filozoful, numai imagine umană referitoare la zeități și divinitate; mitul este el însuși semnul unei invazii divine în om. Preistoria este, după Schelling, locul unei invazii divine în conștiința umană, prin ceea ce preistoria este ridicată aproape la rangul momentelor supreme de revelație divină care, după opinii teologice, se manifestă uneori în istorie (adică în întemeietorii marilor religii). Exaltarea calitativă a preistoriei are loc astfel într-o perspectivă filozofică-teologică pe care chiar în principiul ei fundamental noi o combatem. Părerile lui Schelling despre preistorie (și istorie) implică evident concepția despre o pretinsă „revelație divină" cu care pe plan metafizic noi, după cum se știe, ne găsim în dezacord.

În legătură cu problema preistoriei, este de interes să ne ocupăm însă mai ales de concepția unui filozof contemporan. Și anume de concepția lui Ludwig Klages. Opera capitală a lui

Klages se intitulează *Spiritul ca adversar al sufletului.*[1] E un titlu care rezumă într-o singură frază toată concepția filozofică a lui Klages. Se știe că Antichitatea greacă, dar și Evul Mediu creștin, ca și filozofia idealistă-romantică din preajma anului 1800 fac o distincție între trei substanțe din care ar fi alcătuită ființa umană: corp, suflet, spirit. La greci, ca și în Evul Mediu, ca și în timpul romantismului, cele trei substanțe sunt înțelese ca și cum s-ar suprapune armonic în trei etaje: jos — corpul, la mijloc — sufletul, sus — spiritul. În timpul veacului al XIX-lea, această tripartiție a cam fost dată uitării, vorbindu-se doar despre corp pe de o parte, despre suflet pe de altă parte, fără a se mai opera o distincție netă între suflet și spirit. Klages reia vechea tripartiție: corp, suflet, spirit; dar cît privește raportul dintre acestea, Klages profesează idei cu totul originale. După Klages, spiritul nu se suprapune armonic, ca al treilea etaj, asupra corpului și sufletului, ci este ceva separat: un factor căruia i se atribuie atitudini și tendințe *adverse* corpului și sufletului. Iar corpul și sufletul nu sunt văzute ca etaje, ci numai ca două aspecte polare ale unei singure unități: „viața". Corpul și sufletul ar fi termeni corelativi ai celulei biologice. Am avea așadar pe de o parte „viața" (celula biologică) cu cele două momente corelative ale ei: corpul și sufletul; și „spiritul", pe de altă parte, ca un „ce" separat. „Spiritul" pătrunde în unitatea „viață" ca o pană, avînd tendința să despartă corpul de suflet, adică să dezanimeze corpul și să dematerializeze sufletul, pentru ca pe această cale să distrugă în cele din urmă însăși viața. Spiritul ar fi, cu alte cuvinte, un adversar ireductibil al vieții. Dar ce este spiritul și ce este sufletul după concepția lui Klages? Spiritul este în primul rînd *inteligența* care uzează de concepte abstracte, spiritul este actul gîndirii și al hotărîrii de voință, el este autorul faptelor deliberate. Sufletul este trăirea în concret, viețuirea emotivă în lumea simțită. Orice pornire emotivă ridicată din împărăția organismului aparține sufletului. Spiritul judecă și hotărăște, cîtă vreme sufletul se atașează, palpitînd afectiv la imaginile văzute. Spiritul, ca subiect al actelor de gîndire, are nevoie de viață ca să se sprijine pe ea. Spiritul ar fi deci o existență parazitară, cîtă vreme sufletul și-ajunge sieși, neavînd nevoie de spirit ca să trăiască. Spiritul este un intrus. Dar de ce înșirăm toate acestea? Fiindcă în lumina acestei concepții Klages susținea unele idei foarte curioase despre „istorie" și „preistorie". Klages vede procesul istoric al omenirii ca o luptă progresivă și triumfătoare a „spiritului" împotriva „vieții"; procesul se va încheia prin distrugerea celei din urmă. Antichitatea, creștinismul și idealismul filozofic au prețuit mai presus de toate spiritul, ca supraetaj armonic așezat peste corp și suflet. Klages, care vede în spirit un categoric adversar al vieții, va proceda la o gravă răsturnare de valori. Căci el prețuiește mai presus de toate *viața*, cu aspectele sale corelative — corpul–sufletul, și repudiază spiritul. Personal, Klages adoră principiul vital. În perspectiva aceasta, el afirmă că sufletul este „trăire *mitică*", iar spiritul — cunoaștere intelectuală prin concepte *raționale*. Sufletul trăiește în vedenii și imagini însuflețite. Klages, prețuind mai mult sufletul și repudiind spiritul, va adera mai mult la mit decît la știință. În lumina acestei concepții, Klages va face elogiul omului preistoric, stăpînit de suflet, iar nu de spirit. Într-unul din volumele operei sale capitale, volum intitulat *Das Weltbild des Pelasgertums*, adică *Viziunea despre lume a omului pelasgic*, Klages dezvoltă aceste idei despre omul preistoric pe care, după indicațiile legendelor grecești, el îl numește om de tip „pelasgic". Legendele vorbesc despre pelasgi ca despre autohtonii pămîntului grecesc. Sub unghi social, pelasgii trebuie să fi fost organizați după rînduieli matriarhale și, de altfel, ei trebuie să fi trăit în ritmuri cosmice și atașați pămîntului. *Istoria este*, după Klages, *un proces de decadență*, în care triumfă tot mai mult *spiritul* care, odată și odată, va distruge *viața*.

Concepția lui Klages e desigur tulburătoare. În lucrările noastre, am supus unei critici, sub diverse aspecte, concepția aceasta — în consecință și concepția despre omul pelasgic sau

[1] În original: *Der Geist als Widersächer der Seele*, 3 vol., Leipzig, 1932–1939 (*n.ed.*).

preistoric. Klages deplasează accentul axiologic de la istorie asupra preistoriei. Noi nu avem nevoie de această exaltare a preistoriei, dar nici de deprecierea preistoriei în sensul evoluționismului pozitivist. Vom privi preistoria în lumina propriilor sale structuri; și istoria de asemenea. Iar pentru a arăta deosebirea de structură, e suficient să radicalizăm distincția ce am făcut-o altă dată între cultura minoră și cultura majoră. În preistorie, oamenii creează, se organizează și se manifestă tehnic în virtutea structurilor proprii copilăriei. În preistorie, vîrsta „adoptivă" a oamenilor, a colectivității, este copilăria; în istorie, vîrsta adoptivă este maturitatea. Acest punct de vedere deschide o perspectivă mai justă pentru judecarea preistoriei, care nu trebuie nici exaltată, nici depreciată.

Cu ani în urmă, am avut prilejul de a vorbi la Academia Română despre satul românesc[1] în lumina acestor idei ce ni le formulasem încă de pe atunci cu privire la cultura minoră. Cineva ne-a reproșat mai pe urmă că felul cum am prezentat satul românesc într-o geografie mitologică, ca centru cosmic cu produse determinate de unele structuri ale copilăriei, ar corespunde mai mult satului dacic preistoric decît satului românesc actual. Criticul avea fără îndoială dreptate, numai cît însine ne-am îngrijit să spunem, chiar în acel discurs, că dorim să stabilim un tip de cultură și să delimităm *ideea* de „sat" ca atare. Pentru a preveni orice neînțelegere, adăugăm că astăzi sunt puține sate care corespund *întocmai* definiției pe care o propuneam. Pentru a ajunge la stabilirea tipului de cultură minoră, eram oarecum nevoiți să ne întoarcem și să plasăm satul departe în preistorie. Cînd stabilim „tipuri", procedeul este pe deplin justificat. Dacă am fi luat pe rînd toate satele actuale și le-am fi examinat înfățișarea, n-am fi putut să ajungem la nici un rezultat. Intuiția ne-a sfătuit să operăm alt-

[1] *Elogiul satului românesc*, discurs rostit la 5 iunie 1937 în ședință solemnă cu prilejul recepției în Academia Română, tipărit în Monitorul Oficial, Imprimeriile Statului, București, 1937 (cf. și „Discursuri de recepție", LXXI, Academia Română). A fost tradus în franceză de Georges Piscoci-Danesco și publicat în col. „Philosophia perennis" a editurii Librairie du Savoir, Paris, 1989 (*n.ed.*).

fel. Intuiția ne-a spus că nu trebuie neapărat să facem studii de interes statistic, de sociologie rurală, pentru ca să ajungem la o definiție a *satului-idee*. Și am ales drumul mai simplu, dar mai rodnic, pe care l-am ales. Am încercat să ne transpunem în amintirile din copilăria ce am petrecut-o la sat și să lămurim ce însemna pentru noi *satul, atunci*. Recunoaștem că astfel deplasam satul spre preistorie, dar aceasta era singura cale să obținem descrierea unui tip aparte de cultură. În răstimp, am mai avut ocazia să ne mai gîndim asupra acestor lucruri. Nimic nu ne-a putut însă îndupleca să renunțăm la cele două tipuri de cultură, unul al culturii minore, celălalt al culturii majore. Concedem că termenii distincției ne obligă să ne întoarcem hotărît pînă în preistorie. Mărturisim însă că ne face o deosebită plăcere să ne întoarcem pînă în preistorie, pe care nu suntem dispuși să o subprețuim. După ce ai trăit ani mulți înconjurat de tot ce civilizația modernă poate oferi omului și reiei contactul cu satul din răsăritul sau sud-estul european, ai dintr-o dată sentimentul unei deplasări prin veacuri pînă-n preistorie. De altfel, chiar cercetătorii artei noastre populare ne spun că geometrismul dreptliniar al ornamenticii populare are o continuitate de-a lungul secolelor care, înapoi în timp, ne-ar duce pînă în mileniul II sau III î.e.n. Acest geometrism este de aproape înrudit cu acela al culturii preistorice de tip Hallstatt care, printr-o ramificație, a pătruns și în ținuturi vechi grecești, pe la anul 1000 î.e.n. Arheologii și istoricii noștri ne spun că ciobanul nostru se îmbracă aproximativ ca și ciobanul dac. Olarii din cutare sat de munte unde se găsește lut bun de ars lucrează probabil la fel cum se lucra acum două–trei mii de ani. În general, tot felul de a fi, ritmul vieții, modul de a gîndi, felul de a se purta, diverse acte, de la acela al aratului pînă la actul aproape ritual al mîncatului, proprii săteanului, fac impresia unui stil statornicit de mii de ani. Atragem luarea-aminte asupra unor caracteristice milenare ale descîntecelor noastre de vrajă. Anume formule trebuie să aibă o vechime de mii de ani. În privința aceasta, ne poate servi ca un punct de reper un vechi document literar german dinainte de anul 1000. Ne referim la așa-numitele *Merseburger Zaubersprüche* (Descîntecele de la Merseburg) care cuprind for-

mule ca și descîntecele ce se mai găsesc și astăzi în satele noastre. Formule ca „să se adune os la os, sînge la sînge" etc. se utilizau în vrăji, evident, și acum o mie de ani, și deci și acum trei mii de ani. Dar dacă este așa, de ce oare arheologii, etnografii și istoricii nu rostesc concluzia în toată nuditatea ei? Concluzie ce se impune și de care nu înțelegem să ne ferim. Nu cumva satul, așa cum îl știm, în trăsăturile sale esențiale, este reprezentantul preistoriei în lumea noastră istorică? De termenul „preistorie" se leagă încă unele sensuri ce i le-au conferit progresismul secolului trecut, și ca atare termenul ar designa stări care n-ar trebui să fie, oarecum, o înapoiere rușinoasă. Noi nu legăm însă de „preistorie" aceste sensuri peiorative. Și de aceea nu ne sfiim să-i spunem situației pe nume. *Satul* este, în *esență*, „preistorie". Acest punct de reper o dată fixat, putem să procedăm și la unele retușări. Afirmăm, așadar, că satul este, în *esență*, preistorie. Ceea ce înseamnă că satul, așa cum îl știm, poate avea și unele aspecte și structuri care nu sunt „preistorie". Să luăm în cercetare tot satul nostru. Istoricii afirmă că poporul românesc ar fi printre toate popoarele din preajmă cel dintîi care a trecut la creștinism. Creștinismul era însă, așa cum el s-a organizat ca Biserică, un fenomen de istorie, de cultură majoră. Satul preși străromânesc, adoptînd creștinismul, nu și-a însușit oare cu aceasta o structură care-l scoate din preistorie? Părerea noastră este că acest lucru nu s-a întîmplat. Dimpotrivă, „creștinismul" a fost adaptat la stilul vieții preistorice. Săteanul nu-l va gîndi pe Dumnezeu abstract, dogmatic, filozofic, așa cum îl definește gîndirea bizantină, ci într-un fel mitologic, adică preistoric. Satul românesc și-a însușit multe din motivele ce constituie patrimoniul marii culturi bizantine care era „istorie" în sensul deplin al cuvîntului, dar cultura aceasta istorică a fost asimilată stilului preistoric al satelor. Cine urmărește colecțiile de literatură folclorică se lămurește degrabă cu privire la un proces asupra căruia nu trebuie să ne facem iluzii. Nici Dumnezeu, nici Isus Hristos, nici Maica Domnului nu sunt pentru săteni subiecte de meditație dogmatică-filozofică, ci motive de mitizare, adeseori foarte libere. Nu devine Maica Domnului uneori o zeiță a fertilității? Descîntecul nu angajează persoanele Trinității și pe toți sfinții în slujba unei magii arhaice? Ne-am obișnuit să interpretăm asemenea aspecte ca resturi vagi, ca ecouri din alte vremuri și nu am procedat, cum s-ar fi cuvenit, la o radicală înțelegere a situației, care este de fapt, în nucleul ei intim, puternic și permanent eficient, *„preistorie"*, preistorie care convertește la graiul și la formele ei motive de cultură căzute dintr-o zonă superioară. Înrîuriri de tot soiul au trecut necurmat din istoria ce avea loc în regiunea noastră, asupra vieții de sat, dar toate au fost potrivite unor moduri preistorice. Satul răsăritean ilustrează la perfecție formidabila putere de asimilare pe care o are preistoria.

Opiniile curente ne-au obișnuit așa de mult să vedem preistoria ca o „etapă" *depășită* ce premerge istoriei, încît ne-au făcut cu neputință să observăm preistoria care continuă, care e contemporană cu istoria. Această preistorie reprezintă însă un nucleu de *viață* și de *spirit* care cu modurile sale opune o rezistență istoriei și, în mare parte, preface în sensul substanței sale motivele cu care istoria o alimentează. Din moment ce constatăm rezistența, continuarea preistoriei și contemporaneitatea ei cu istoria, ne vedem pe un drum care ar putea să răstoarne unele perspective îndeobște acceptate. Ne ispitește întrebarea dacă preistoria nu este o permanență indestructibilă a vieții umane. Nu cumva preistoria și istoria pot să fie paralele și să coexiste, realizînd între ele fel și fel de raporturi care variază după împrejurări și timpuri? Avem convingerea că da. Preistoria și istoria sunt în general prea apăsat privite sub unghi temporal în realitatea lor de succesiune. Ca un treptat suiș din partea evoluționismului progresist sau ca o treptată decadență din partea unor gînditori de orientare romantică. Dar preistoria și istoria le putem privi și în raporturile lor posibile de permanentă coexistență. Cert, preistoria poate exista, și ea a existat realmente atîtea mii de ani și fără istorie. Cu aceasta n-am istovit însă toate fețele problemei. Rămîne să vedem îndeosebi dacă istoria, la rîndul ei, poate să existe fără preistorie. Nu cumva preistoria reprezintă o substanță din care se alimentează neîncetat istoria? Avem suficiente motive și argumente să credem că preistoria

coexistă necurmat, în felurite chipuri, cu istoria. Preistoria poate fi nu numai indestructibilă în felul ei, ci și foarte necesară pentru ființarea unei istorii. Cititorii care își amintesc considerațiile ce le-am făcut altă dată asupra satului, ca așezare cu structuri fizice și spirituale specifice, cu cosmocentrismul său, cu geografia sa mitologică, cu gîndirea sa mitică și magică, își pot da seama acum că satul autentic, înțeles ca un fenomen originar, înseamnă, prin prezența sa într-un cîmp istoric, o persistență reală vie a preistoriei. Încă o dată: satul, așa cum îl vedem, este în *esență* preistoric. Nu trebuie, firește, să ne lăsăm copleșiți de această impresie de esență, în măsură de a nu vedea și alte fețe ale realității sătești. La sat se întîmplă de sute de ani — și de mai de mult — procese ce trădează și anume raporturi posibile între *istorie* și *preistorie*. Influențele de natură istorică sunt aici, la sat, sau respinse, instinctiv boicotate ca niște corpuri străine, sau, cînd sunt acceptate, ele sunt total asimilate unor structuri și moduri proprii satului. În satul rusesc chiar și mașina a fost integrată în spirit magic, arătîndu-i-se un entuziasm și o iubire ca unei ființe vii și miraculoase. Aceasta este cel puțin situația în satul autentic din răsăritul și sud-estul european. În Apus, situația e binișor alta. Acolo se pare că viața istorică a copleșit tipul preistoric, încît satul e tot mai mult asimilat orașului, sau mai precis modurilor de viață istorică. Satul este acolo mai curînd istorie rămasă în urmă decît preistorie; firește, fără ca anume structuri preistorice să se fi stins cu totul. Găsești astfel sate care au păstrat aspectele unui gotic embrionar sau sate cu costume „baroce" și „rococo", sau sate „biedermeier". Avem de-a face în atare cazuri cu faze istorice muzeale. Arhaicul preistoric este substituit în mare parte prin forme confecționate în cursul istoriei.

În raporturile sale foarte diverse cu istoria, preistoria poate să îndure astfel felurite reducții. Cazul se petrece, o repetăm, mai ales în apusul Europei. Acolo accentul vizibil al vieții s-a mutat așa de mult asupra modurilor de existență istorică, încît a putut să apară teoria, dictată evident numai de circumstanțe locale, că satul, cu cultura și civilizația sa, ar fi un rezervor de sedimente de cultură și civilizație de tip major-istoric. Teoria

care prezintă satul și cultura sa ca *versunkenes Kulturgut*, ca rezervor de sedimente culturale provenind din viața de oraș din epoci trecute, nu este însă valabilă pentru satul adevărat care se găsește în răsăritul și în sud-estul european și care sat este de fapt un rezistent promontoriu al *preistoriei* pînă în zilele noastre, cel puțin prin structurile sale esențiale.

Procesul de dispariție a preistoriei vizibile din regiunile apusene ale Europei nu înseamnă însă o totală dispariție sau moarte. Cu cît procesul e mai vădit, cu atît acolo preistoria se refugiază din orizontul spectaculos al oamenilor în *subconștientul* lor, de unde ea își reclamă mereu drepturile. Fenomenul se remarcă îndeosebi în epoci cînd viața istorică de tip extrem pare a se înstăpîni cu exclusivitate. Tocmai în asemenea timpuri se produce o *reacție a preistoriei* refugiate în subconștientul oamenilor. Iată bunăoară epoca rococoului, în sferturile de la mijloc al veacului al XVIII-lea. E o epocă de suprem rafinament al vieții de tip istoric în Apus. Or, tocmai atunci se produce, după cum lesne se constată, o reacție a puterilor reculate în subconștient, adică o evaziune din „istorie" spre „preistorie". Ce alt ar putea să fie pasiunea pentru ideile pastorale ale rococoului? Dar sentimentalismul cu accente evanghelice al lui Rousseau care vrea o întoarcere la natură? S-ar zice că preistoria, surghiunită în subconștient, ar vrea să respire. Preistoria, ținută sub presiune, caută o supapă. Și de atunci evaziunile europeanului spre preistorie se țin lanț sub diverse înfățișări. Așa, sub forma unei pasiuni pentru natură și pentru spargerea formelor prea grele și prea încărcate în timpul faimosului *Sturm und Drang*, în preromantismul german, apoi în felurite chipuri în timpul romantismului, și de atunci necontenit. Cu cît civilizația de natură istorică a luat proporții în detrimentul preistoriei, cu atît preistoria din subconștient reacționează mai violent. Radicalismul reacției, setea de evadare în preistorie, se remarcă izbitor în ultimele decenii ale veacului trecut, cînd un poet de rafinate și sălbatice extaze ca Rimbaud părăsește Europa, anulîndu-se ca personaj istoric. El și-a găsit vadul în preistorie undeva în inima Africii, prin Abisinia. Fenomenul acesta s-a produs apoi aproape cu intenția de a da un exmplu, de a face o demonstrație — în cazul pictorului

Gauguin, care evadează în Oceania, în Tahiti, trăind acolo printre autohtoni în plină preistorie. În ultimii douăzeci și cinci de ani sau în secolul nostru, chiar de la început, Europa apuseană a fost invadată în artă, în dans, în muzică, în plastică, desigur și în poezie, de cultura preistorică a Africii. Acest africanism de proporțiile căruia încă nici nu ne dăm bine seama nu este decît reacția preistoriei, refugiate în subconștient împotriva excesului de civilizație istorică. În același sens interpretăm și tot acel interes crescînd ce s-a arătat din partea generațiilor mai recente trăirii în natură. Fenomene de acest fel și multe altele care li s-ar putea alătura dovedesc un fapt căruia din parte-ne i-am dat aproape expresie de principiu: „preistoria" este o permanență umană, și în raporturile sale cu „istoria" ea știe totdeauna să-și afirme drepturile imprescriptibile. Cînd preistoria începe să dispară din orizontul vizibil, din peisajul, din așezămintele, din comportamentul, din credințele omului, substituită fiind prin modurile istorice, ea, *preistoria*, se ascunde în subconștient, de unde se ridică cu intermitențe, pentru un mai just echilibru, împotriva „istoriei". Acest principiu al permanenței preistoriei poate fi, desigur, invocat și în defavoarea teoriei amintite, a lui Klages, care crede că „spiritul", ca adversar al vieții, va putea cîndva să distrugă „viața". Chiar dacă s-ar admite că *uneori* spiritul poate lua o direcție potrivnică vieții, *preistoria*, cu adîncimile și complexitatea ei, preistoria ca permanență umană, *reacționează* totdeauna în vederea restabilirii unei cumpene mai drepte.

ORGANISM ȘI SOCIETATE

Există încă școli filozofice care aseamănă fenomenul „societății umane" cu fenomenul biologic al „organismului". După opiniile puse în circulație de aceste școli, societatea ar fi un „organism", un organism nu la figurat, căci aceasta n-ar avea decît consecințe poetice, ci un organism de fapt.

Să ne înțelegem asupra termenului de „organism". Doi mari gînditori, unul antic și celălalt modern, au emis cît privește fenomenul biologic al „organismului" păreri pline de urmări: Aristotel și Kant. Filozoful grec înțelegea „organismul" ca produs al unei „forme" ce lucrează în materie. Forma energetică cu care, pe planul esențelor, organismul se confundă interior a fost numită de Aristotel „entelehie". Concepția aristotelică a promovat mult înțelegerea organismului ca un întreg rotunjit în sine și oarecum suficient sieși. Entelehia e forma ce se realizează pe sine însăși, forma înțeleasă ca putere, ca un factor ce activează în lucruri, în ființe, lăuntric, iar nu din afară. Din nefericire, Aristotel n-a restrîns eficiența acestor „forme-energii" la domeniul biologic, la organisme, unde concepția își putea avea măcar o *aparență* îndreptățire. Aristotel vedea asemenea factori „finaliști" și în fenomene pur fizice, cum ar fi de exemplu mișcarea planetelor sau cum ar fi căderea unei pietre la pămînt. Împotriva „formelor" aristotelice, devenite ilegitime printr-o aplicare teoretică abuzivă, s-a produs o reacție, oportună pînă la un punct, în timpul Renașterii, cînd oameni ca Leonardo și Galilei au pus temeiurile „mecanicii". În scurt timp, știința mecanicii a cucerit un prestigiu neegalat. De la Descartes încoace, ideea mecanicistă a început a fi utilizată și în domeniul biologic. Animalul și planta, adică organismele, sunt privite ca și cum ar fi „mașini". Kant a voit să legitimeze ideea mecanicistă și pe plan epistemologic, interpretînd-o în sensul că ea ar fi expresia indirectă a însești structurilor inteligenței umane. Cît privește lumea materială, Kant socotea ideea mecanicistă, în sens general, ca fiind singura de natură cu adevărat „științifică". Totuși, Kant a fost destul de critic ca să vadă că, în cele din urmă, ideea mecanicistă nu acoperă adecvat toate fenomenele, și mai ales nu fenomenele organice. În consecință, Kant, după o amplă completare a analizelor sale „critice", va cere ca „organismul" să fie privit în perspectiva conceptului de „finalitate". Firește că el va atribui acestui concept al „finalității" (*Zweckmässigkeit*) nu atît un rol *constitutiv* pentru experiența științifică, ci mai curînd o oportunitate sub raportul orientării noastre

subiective în domeniul vast al fenomenelor biologice. Oricum, organismul nu este, după Kant, o mașină. De fenomenele organice ne putem apropia numai adoptînd conceptul de „finalitate interioară", potrivit căreia „întregul" premerge, ca idee, părților, părțile fiind finalist puse în slujba întregului. După Kant, conceptul de „finalitate" nu este un element constitutiv al experienței științifice, dar acest concept ar avea darul de a ne călăuzi admirabil într-un domeniu unde categoriile constitutive ale inteligenței sunt condamnate la neputință. Ar fi fără folos să intrăm aici în toate amănuntele unei astfel de probleme de Teoria Cunoașterii. Fapt e că de la Kant încoace „organismul" a fost privit tot mai mult în perspectiva ideii de „finalitate", aceasta în ciuda materialismului filozofic. Conceptul de „organism" își cucerește astfel încetul cu încetul rolul de concept *sui-generis*, fără de care biologia nu iese la cale. Oricît de materialistă și de mecanicistă ar fi fost biologia în cursul secolului al XIX-lea, perspectiva „finalității" s-a afirmat, cu voie sau fără. Ba s-ar putea chiar spune că, într-un fel sau altul, ideea de finalitate a fost cel mai adesea „implicit" cuprinsă și în teoriile mecaniciste, chiar în cele mai categorice (Darwin). Împrejurarea aceasta a putut să îndemne pe Hans Driesch să dea vechii teorii entelehiale o înfățișare mai „critică" și mai „științifică", așa cum ea nu o putea avea în timpurile lui Aristotel. În cadrul ideilor ce ne preocupă, nu vom atribui totuși încercării lui Driesch decît o însemnătate simptomatică, prin care se ilustrează procesul de accentuare crescîndă a ideii de „finalitate" în biologie. Fapt e că biologia lucrează tot mai mult, fie în forma unei supoziții inconștiente, fie explicit și conștient, cu o idee despre „organism" ce depășește simpla idee de „mașină". Ba unii biologi de orientare materialistă fac uz de ideea „finalității" chiar și atunci cînd își imaginează, triumfători, că au izbutit să o elimine din concepțiile asupra vieții. În realitate, structurile vieții nu le putem gîndi fără categoria „finalității". Mecanismele care sunt desigur prezente în structurile vieții cer la rîndul lor, ele însele, să fie privite ca fiind integrate într-o finalitate. Justificînd aplicarea conceptului de finalitate, nu intenționăm să

ipostaziem „finalismul" numaidecît sub forma unei entități metafizice. Avem însă convingerea că noțiunea de „finalitate" e tot așa de îndreptățită în știința biologiei ca și conceptul mecanicist în fizică. Nici mai îndreptățită însă, și nici mai puțin îndreptățită. Cît privește valabilitatea obiectivă a acestor concepte, ea este un capitol al teoriei cunoașterii și al categoriilor. Deocamdată să fixăm acest aspect: fără de implicatul conceptual al „finalității", viața organică nu poate să devină obiect de cunoaștere. Toată problematica biologică ni se pare întrețesută cu conceptul „finalității", care ni se pare cel mai important *a priori* al biologicului.

În cadrul considerațiilor generale de mai înainte, putem proceda la o descriere a „organismului", oferind o serie de elemente care ar putea contribui la stabilirea unei eventuale definiții. Organismul biologic este o alcătuire materială finalistă, înzestrată cu structuri, organe și funcții, ce colaborează dinamic întru conservarea întregului. Organismul biologic posedă o mulțime de particularități ce țin de însăși natura sa; organismul se caracterizează printr-o anume autonomie față de lumea care-l înconjoară; el alcătuiește un întreg ce tinde să se conserve în modul spațial și temporal cu care are legături tot finaliste și față de care el e în stare să reacționeze în sensul autoconservării. Organismul se prezintă ca o alcătuire dinamică, în stare să asimileze materia din afară, în așa fel ca el să se mențină ca un sistem dinamic. Organismul are limite configurative în spațiu și în timp: limitele sale în spațiu sunt demarcații față de mediul fizic, limitele sale în timp sunt demarcații față de alt organism sau față de moarte. Organismul se găsește în statornică luptă cu mediul fizic și cu moartea. Organismul individual are în anume margini șansa de a cîștiga lupta; lupta cu mediul fizic prin reacții finaliste, fie prin adaptări, fie prin părăsirea mediului, iar lupta împotriva morții prin restaurații, prin multiplicare, prin reproducere. E drept că și cristalele posedă cel puțin cîteva din aceste însușiri, niciodată însă într-un fel atît de accentuat. Cristalele, bunăoară, „cresc" și ele, dar altfel decît organismele. Sub acest raport, se pare că forma și limitele configurative ale cristalelor nu sunt așa de legate de

un anume minim și maxim ca ale organismelor. Pe urmă, cristalele „cresc" printr-un fel de acumulare de materie, printr-un proces central dirijat, dar nu prin „asimilarea" materiei, adică nu prin transformarea ei chimică. Desigur, cristalele se caracterizează și ele printr-o anume tendință de autoconservare, dovadă fenomenele de restaurație „spontană" ce au loc uneori în regnul lor, cînd sunt mutilate și au la dispoziție materia necesară, dar cristalele nu „luptă" pentru autoconservare ca organismele și nu recurg împotriva morții la mijlocul și subterfugiul înmulțirii, al reproducerii. În general, cît privește aplicarea categoriei „finalității" asupra cristalelor, nu avem suficiente elemente de apreciere. Vom reține în cele din urmă că atît lumea organismelor cît și aceea a cristalelor au aspecte dinamice și aspecte statice, dar, cîtă vreme în regnul organic domină copleșitor aspectele dinamice, în regnul cristalelor stăpînesc vădit aspectele statice. Cu aceasta am înșirat, credem, deosebirile menite să zădărnicească o eventuală confuzie între conceptul de „organism" și acela de „cristal"!

Dar să revenim de unde am plecat. Spuneam la începutul acestui capitol că diverși gînditori au văzut fenomenul „societății" în lumina conceptului de „organism". Pornind de la o simplă metaforă de rezonanțe poetice, dar de o îndoielnică valabilitate științifică, acești gînditori au propus o întreagă sociologie, o sociologie stranie și simplistă în același timp, care și-a avut repercusiunile firești și asupra concepțiilor filozofice despre *istorie*. Vom încerca în cele ce urmează să arătăm cît de îndoielnică e metafora pe care se întemeiază nu numai sociologia biologică evoluționistă, ci și acea filozofie a istoriei care vede în societate un fel de „organism spiritual" sau un organism volițional, precum și acele varii concepții care, pentru lămurirea „istoriei" sau a „culturii", recurg la același concept al „organismului".

Am relevat unele împrejurări și particularități care zădărnicesc orice confuzie între lumea cristalelor și aceea a organismelor. Motive mult mai serioase ne îndeamnă să ne împotrivim metaforei care ține cu orice preț să prefacă „societatea" într-un „organism". „Societatea", în forma ei umană

de semnificație deplină, este, precum vom arăta, un fenomen ce refuză printr-o hotărîtă depășire analogiile biologice. Opinia aceasta, pe care deocamdată o anunțăm, nu ne împiedică să recunoaștem că există în adevăr unele forme de conviețuire a ființelor ce par a fi „societăți", dar care în fond nu sunt. Acestor forme de conviețuire cvasisocială, și numai acestora, li se potrivește fără doar și poate calificativul de „organisme". Anume fenomene de conviețuire cvasisocială au sedus pe sociologi să socotească și „societatea umană" drept „organism". O asemenea formă de conviețuire de o înfățișare cvasisocială este de exemplu viața de stup a albinelor sau roiul. În adevăr, albinele (sau furnicile) trăiesc „organizate" într-un fel ce poate fi numit atît complex cît și foarte precis. Privind situația mai de aproape, ni se insinuează impresia că individul în cadrul unui stup nu este propriu-zis un „individ", cît mai mult o „celulă" într-un „organism, echivalentul organismului fiind „roiul". Cu alte cuvinte, albinele și furnicile se comportă ca „celulele" într-un „organism". „Întregul" dictează funcția părții, iar „părțile" colaborează fără șovăire și fără a fi excesiv preocupate de autoconservarea lor pentru menținerea întregului. Justă e numai perspectiva în care „roiul" ne apare ca un „organism", iar albina izolată numai ca o „celulă". Chiar și ivirea generațiilor e reglementată în sînul stupului ca și cum ar fi vorba despre procrearea unui singur individ. Colectivul se reproduce dînd alte roiuri, pe deplin organizate ca atare. Cert lucru, există forme de conviețuire cvasisocială care sunt de fapt „organisme" și ale căror unități nu sunt unități autonome, deoarece ele au funcție „celulară".

Se mai constată desigur și alte moduri de conviețuire, fie între animale, fie între oameni, care par a fi „societăți" și care nu sunt decît o prelungire a biologicului, adeseori a biologicului însoțit de conștiință sau chiar de spirit. „Turmele" la animale și unele organizări omenești în duhul turmei nu reprezintă propriu-zis forme „sociale", ci sunt întocmiri auxiliare ale organismului ca atare. Animalele se organizează uneori în grupuri dintr-un interes strict biologic, adică în vederea sporirii posibilităților de autoapărare sau din interes

de procreare. Asemenea organizări sunt numai aparent „sociale", ele constituind în chip evident doar peninsule paradoxale ale biologicului chiar și în cazul cînd biologicul este însoțit de conștiință.

Nu credem să ne înșelăm cînd afirmăm că majoritatea formelor de conviețuire a ființelor, forme care prin rostul lor nu depășesc modelul de existență în orizontul lumii date și forme care nu depășesc interesul acestor ființe în vederea autoconservării, fie ca grup, fie izolate, trebuie luate în seamă numai ca „organisme" sau ca întocmiri ajutătoare ale organismelor, iar nu ca adevărate „societăți".

Aceste forme de conviețuire sunt produsele unui mod specific de a exista, circumscris de exigențele trăirii în lumea dată și pentru autoconservare. „Roiul" este într-adevăr un organism care produce doar iluzia unei societăți, iar albina izolată este de fapt un „ce" mutilat, o celulă ce ne comunică doar iluzia unui „individ". Luînd conceptele în toată amploarea accepției lor, suntem obligați să facem afirmația că în lumea albinelor nu există decît un fel de organisme: acestea sunt „colectivele". Colectivul luptă pentru existență, colectivul asimilează hrana, colectivul se reproduce. Iar cînd e vorba despre „turme", vom spune că animalul ființează ce-i drept izolat ca individ, cel puțin în anumite limite. Totuși, forma cvasisocială a turmei nu este decît o întocmire ajutătoare pusă în serviciul intereselor biologice ale indivizilor care se găsesc în turmă.

Conduși de o anume credință despre singularitatea genului uman, am vrea să rezervăm termenul de „societate" numai pentru designarea formelor de conviețuire din lumea umană. Formele de conviețuire umană, deși de tipuri foarte felurite, se deosebesc profund, în majoritatea imensă a cazurilor, de formele de conviețuire care pot fi numite „organisme" sau alcătuiri auxiliare ale unor organisme. Aspirînd să ridicăm conceptul de „societate" la înălțimea semnificației pe care de fapt o are, dar de care de obicei nu ne dăm seama decît vag, vom susține că „societatea" este forma de conviețuire pur umană în care se exprimă modul specific de a exista al omului. Am

arătat de atîtea ori că omul este o ființă care, în calitatea sa eminamente *umană*, există într-un anume orizont și pentru un anume scop; omul ne apare, prin menirea sa, angajat într-un mod ontologic ce-l desparte de animale printr-o adevărată prăpastie: omul există în orizontul misterului și în vederea revelării. Rezultatele acestui mod existențial sunt creațiile, plăsmuirile revelatoare ale culturii. Orice creație de cultură, de la o poezie la o idee metafizică, de la un gînd etic la un mit religios, este în sine o mică lume, un univers. „Societatea", ca mod superior de conviețuire specific umană, e susceptibilă și ea de o definiție într-o atare perspectivă ontologică. Societatea este o formă de conviețuire a indivizilor umani sub egida modului de a exista în orizontul misterului și pentru revelare. „Societatea" este, în ultimă analiză și în principiul ei cel mai secret, o formă de conviețuire care nu există numai pentru a exista pur și simplu; ea este o formă de conviețuire pentru producerea unor „universuri spirituale". Rostul societății este în principiu acela de a genera „cosmosul" pe planul revelărilor posibile în condiții umane. Referindu-ne la alte studii ale noastre ce le-am publicat în cursul anilor, precizăm că această „cosmogeneză" ce se realizează în condiții umane are loc în cadru relativ, limitativ, niciodată absolut. Cadrul în chestiune este dat de *categoriile stilistice* de proveniență inconștientă. În orice caz, rezultatele cu care se termină procesul în serviciul căruia stă „societatea" sunt în primul rînd plăsmuirile culturii. Am ajuns cu aceasta la un punct unde desprindem diferența cea mai hotărîtă dintre un simplu „organism" și „societate". Un organism poate să producă un alt organism analog prin înmulțire sau reproducere. De asemenea, un organism poate să producă unelte pentru asigurarea existenței sale. „Societatea" nu are rostul numai de a se conserva sau de a produce alte societăți asemănătoare, prin filiație: societatea este în primul rînd autoarea unei lumi în cadru stilistic; societatea este creatoare de universuri spirituale. Știm ce sunt aceste „universuri" ca roduri ale societății; ele sunt *revelări relative* ale misterului cosmic. Miturile, operele de artă, viziunile metafizice, marile teorii științifice, ide-

alurile etice sunt tot atîtea universuri spirituale. Societatea are latitudinea să ia măsuri de autoconservare; de asemenea, ea poate să dea loc unor fenomene de filiație, dar toate acestea și altele la fel sunt aspecte ce se înțeleg de la sine și dincolo de care rostul esențial al societății rămîne totuși creația unei lumi spirituale în cadru stilistic. Dacă organismul e în toate cazurile „entelehial"[1], avîndu-și scopul în sine, în autorealizare și autoconservare, „societatea", ca fenomen specific uman, este *ec-telehială*, avîndu-și scopul dincolo de sine, în creația unui univers stilistic.

Vom încerca acum să surprindem în această perspectivă deosebirile dintre „organism" și „societate". Deosebirile sunt așa de multe, că nu putem să aspirăm la o înșirare exhaustivă.

„Organismul" trece, atît cît durează, prin varii transformări naturale, printre care cele mai importante sunt fără îndoială transformările de „vîrstă". Vîrstele (indiferent cum le numim și cum le clasificăm) țin de natura însăși a „organismului". Orice organism biologic care-și împlinește nealterat legea străbate faze de o ordine ireversibilă, cum ar fi: copilăria, juneța, maturitatea, bătrînețea. Aplicarea acestor termeni asupra fazelor unei societăți se poate face cel mult la „figurat". Aparențele particularităților de vîrstă ce le prezintă o societate sunt efectul unor atitudini spirituale, nu ceva organic. Și de aceea așa-zisele copilărie, maturitate, bătrînețe, în durata unei societăți, nu sunt în nici un caz aspecte ale unui proces ireversibil. Ele sunt vîrste „adoptive", nu vîrste reale; ele sunt vîrste adoptive, deci reversibile. În fond, schimbările firești cele mai adînci ce le îndură orice organism sunt vîrstele. Cît privește „societatea", vîrstele sunt aparente și au o semnificație cu totul *sui-generis*. Cele mai importante transformări ale unei „societăți" sunt cele de natură „stilistică". O societate își poate schimba înfățișarea, structura și configurația, trecînd

[1] Întrebuințăm aici acest termen în accepția sa pur filologică. Cît privește teoria entelehiilor (Aristotel, Driesch ș.a.) ca factori metafizici, a se vedea studiul nostru *Diferențialele divine*, unde arătăm neajunsurile unei astfel de concepții. [Cf. în special cap. „Finalități și parafinalități", *supra* pp. 70-83 (*n.ed.*).]

de la articulația și arhitectonica unui anume „stil" la articulația și arhitectonica altui „stil". Un moment cu totul periferial este, în cadrul unui „stil", o anume vîrstă „adoptivă" a societății. De exemplu, societatea preromantică din secolul al XVIII-lea avea ca vîrstă adoptivă „adolescența"; societatea clasică din același secol avea ca vîrstă adoptivă „maturitatea"; societatea „romantică" de pe la 1800 se manifesta ca și cum ar fi băut elixirul „tinereții".

„Organismul" se mai prezintă și ca o configurație temporală; el are o durată ale cărei limite pot fi indicate cu aproximație și pe temeiuri statistice. „Societatea", cel puțin în principiu, nu posedă o asemenea configurație temporală: în principiu, „societatea" are darul perenității. Dar tot așa ea poate avea o durată conștient stabilită și hotărnicită.

În domeniul „organic", fenomenul „morții" și al „înmulțirii", al „reproducerii", sunt corelate și fac parte din însăși natura organismului. Organismul se apără împotriva morții prin reproducere. În general, dacă organismul singular e supus morții, aceasta e numai fiindcă el are, în principiu, și posibilitatea de a se reproduce. Societatea, fiind înzestrată, virtualmente cel puțin, cu atributul perenității, nu oferă spectacolul morții și al reproducerii ca fenomene rezultînd din însăși firea ei. Societatea are latitudinea de a-și traduce efectiv pe un plan de realitate posibilitatea de a dura nelimitat: prin împrospătarea membrilor.

În domeniul organic, întîmpinăm sub cele mai felurite chipuri fenomenul reproducerii, al filiației. Procesul în chestiune are loc pe linia și în cadrul unuia și aceluiași tip „biologic". Constatăm neîndoios și pe plan social un fel de filiație, dar, cînd societatea dă naștere altei societăți, filiația nu e condiționată și dirijată de un „tip". Societățile legate între ele prin filiație pot să fie ca structură așa de deosebite, încît ele să nu aibă comun decît raportul de la izvor la derivat. Nici un tip „generic" nu conduce aici procesul filiației. Și e firesc să fie așa, căci procesul filiației nu are pe plan social același rost ca în domeniul organic: filiația de sens organic e o întocmire necesară împotriva morții; cînd e vorba însă despre societate,

rostul filiației variază de la caz la caz, iar pericolul morții intervine aici doar ca o cauză cu totul incidentală a fenomenului în discuție.

Un organism poate trăi alături de un alt organism sau în simbioză cu alt organism. Dar un „organism" nu va permite niciodată interferențe de structură cu alt organism, în sensul ca o parte dintr-un organism să facă parte și dintr-un alt organism. Această independență și impermeabilitate structurală în raportul dintre organisme ține, pe cît se pare, chiar de definiția organismului. Dimpotrivă, o „societate" poate să interfereze cu altă societate, în sensul că un membru al unei societăți poate fi membru și al altor societăți. În cadru sociologic, interferențele structurale sunt nu numai posibile, dar și foarte frecvente.

Un organism e în stare să producă „unelte" și să transforme mediul natural în vederea unui profit al organismului. Între organismul-autor al acestor „unelte" și transformările realizate în mediu se constată o relație autorică și eventualul profit biologic al autorului. Dar atît. Situația devine alta în planul societății. Societatea poate să producă *universuri spirituale* de o anume înfățișare „stilistică"; de asemenea, ea poate să producă unelte de un anume aspect stilistic; și tot așa să efectueze transformări în mediu în același sens stilistic. De remarcat însă că între „societate" și aceste produse stilistice nu există numai o relație „autorică". Între „societate" și produsele ei stilistice există totdeauna și *asemănări* de structură stilistică. Să ne gîndim numai la asemănările de stil dintre cetatea greacă și arta greacă, dintre societatea medievală, ierarhic structurată într-un imperiu pămîntesc–ceresc, și catedrala gotică! Evident, în domeniul biologic funcția autorică a unui organism duce la produse a căror structură e dictată de necesități strict biologice. În domeniul sociologic, funcția autorică duce la produse de o înfățișare *stilistică*, la produse ce manifestă cel puțin o parțială, dar adesea chiar integrală analogie de stil cu societatea însăși.

Am relevat în cele de mai înainte cîteva din particularitățile distinctive ale „societății" în comparație cu „organismul". Cele

arătate zădărnicesc ecuația dorită de atîția filozofi ai istoriei și de atîția sociologi. Dar deosebirile dintre societate și organism nu sunt numai de atribute de fizionomie și structură; deosebirea e chiar de „mod ontologic": *organismul există „entelehial" în orizontul lumii ce-i este dată și pentru autoconservare; societatea există ec-telehial în orizontul misterului și în vederea revelării.*

Deodată cu fenomenul „societății" începe de fapt în lume o nouă ordine ontologică: „societatea" e forma exterioară pe care o ia modul de existență specific uman. Ea este configurată și structurată în ultimă analiză pe temeiul unor adînci funcții modelatoare, adică pe baza acelorași factori stilistici care se imprimă și universului spiritual. Cosmosul stilistic este scopul pentru care există societatea. „Organismul" este fără îndoială un fenomen al naturii, pe deplin integrat în ea. Societatea, întrucît membrii ei sunt și „organisme", aparține desigur și ea, cel puțin sub anume aspecte, *naturii*, dar întrucît societatea tinde spre revelarea misterului în cadru stilistic și întrucît ea însăși e structurată pe temei de categorii stilistice, ea depășește natura, reprezentînd față de aceasta un fenomen cu desăvîrșire nou. Se constată fără îndoială și existența unor societăți ce nu-și au rostul în producerea unui univers stilistic și care sunt destinate să înlesnească omului doar existența în orizontul dat și pentru autoconservare. Vrednic de reținut este însă că și astfel de societăți umane, spre deosebire de cvasisocietățile animale, sunt „stilistic" structurate, purtînd o pecete istorică, cîtă vreme cvasisocietățile animale sunt atemporale, astilistice, stereotipe. Împrejurarea evidentă că societățile umane, în toate formele lor, sunt structural impregnate de categorii stilistice, chiar și atunci cînd ele sunt doar factori auxiliari ai existenței biologice, dovedește îndeajuns cît de profund deosebită e societatea specific umană de convietuirea ca fenomen animal. Uneori, convietuirea animală prezintă structuri foarte complexe, ca la furnici sau la albine, dar aceste structuri sunt dictate totdeauna de un finalism interior al fenomenului, cîtă vreme „societatea umană" ni se înfățișează sub forme dictate de puteri stilistice. Categoriile stilistice care

sunt expresia conceptuală a acestor puteri nu sunt deloc aplicabile asupra fenomenelor naturii; ele sunt aplicabile însă asupra unui univers spiritual sau asupra creațiilor revelatoare ale genului uman. De unde urmează că societatea umană, în formele ei istorice, este organizarea vieții omenești în virtutea și pe temeiul aceloraşi potențe stilistice care stau la baza unor opere de artă sau a unei viziuni metafizice. Numai această perspectivă pune în justă lumină societatea umană.

CÎMPURILE STILISTICE

Teoria noastră despre substratul spiritual-inconștient al unui „stil" am circumscris-o în lucrări anterioare celei de față. Am recurs, după împrejurări, cînd la imaginea „matricei stilistice", cînd la imaginea „cîmpului stilistic"; aceasta după necesități de plasticizare a unor concepte ce țin în primul rînd de gîndirea filozofică abstractă. Teoria am expus-o pe larg în *Trilogia culturii* și în *Trilogia valorilor*. Lucrarea de față impune, prin ideația, economia și articulația ei, firește, și un capitol în care să desfășurăm încă o dată ideile despre ceea ce ne-am obișnuit să numim „matrice stilistică" sau „cîmp stilistic". Capitolul va fi rezumativ. Rîndurile acestea, raportate la ceea ce am avut prilejul de a arăta pe larg aiurea, nu aduc nimic nou. Studiul nostru despre *Ființa istorică* cere însă neapărat, prin însuși mersul ideilor, o expunere a teoriei chiar la încheietura unde ne găsim acum. Nu ne putem scuti cititorii de a repeta, cu noi alături, unele formulări.

Teoria despre „matricea stilistică" sau „cîmpul stilistic" s-a închegat deplin numai în cursul timpului. Ea s-a amplificat cu încetul și s-a lămurit pas cu pas. Pe vremea cînd scriam *Orizont și stil*, muchiile cristalului la care aveam să ajungem încă nu ne erau pe deplin clare. Chiar unele importante implicate filozofice ale teoriei trebuiau puse încă în lumină. Teoria despre „matricea stilistică" sau despre „cîmpul stilistic" și-a

asimilat o tot mai bogată substanță, ca să se articuleze în cele din urmă sub forma unei concepții vaste despre spiritul inconștient și despre existența umană ca atare. Căci, spre deosebire de psihanaliști, noi admitem nu numai un suflet inconștient, ci și un spirit inconștient. Cu aceasta am lărgit considerabil sfera cercetărilor abisale, cărora le anexăm, fără nici o silnicie, atîtea probleme esențiale ale filozofiei culturii.

Teoria noastră despre matricea stilistică încearcă să releve anumite funcții ce țin de structura spiritului inconștient. Să ne înțelegem. Încă de la Kant încoace, se știe că spiritul nostru *conștient* este structural echipat cu anume funcții categoriale. Ipoteza despre existența unui spirit *inconștient* o dată emisă, era firesc să ne punem întrebarea dacă nu cumva acesta este de asemenea structural echipat cu anume funcții categoriale. Răspunsul nostru la această întrebare avea să fie pozitiv. Dacă spiritul conștient își are categoriile de organizare a experienței, spiritul inconștient își are de asemenea categoriile sale care, împreună, alcătuiesc un complex de „funcții modelatoare" în raport cu „misterul" pe care omul încearcă să și-l reveleze prin plăsmuiri spirituale. Un atare complex de funcții categoriale inconștiente este ceea ce noi numim o „matrice stilistică" sau un „cîmp stilistic". Nu este cazul să intrăm aici în aspectele de detaliu ale teoriei noastre. Cititorii care doresc să le cunoască sunt îndrumați să citească lucrările în care am expus pe larg teoria. Un aspect trebuie totuși amintit. Teoria noastră despre matricea stilistică aruncă lumini nu numai asupra structurilor ființei umane, ci și asupra modurilor existențiale ale acesteia. Astfel, teoria noastră stilistică aduce și un esențial element integrant antropologiei.

Supusă unei atente analize, ființa umană apare definită prin cele două moduri de existență ale sale. Atribuim ființei umane două moduri ontologice: întîiul omul îl are comun cu alte ființe animale; prin cel de-al doilea omul se diferențiază de toate celelalte ființe terestre. Ființa umană încă *nedeplină* există în orizontul lumii date prin simțuri și pentru autoconservare; ființa umană *deplină* există în orizontul misterului și pentru revelare; prin acest de-al doilea mod ontologic al său,

omul reușește de fapt să devină o ființă unică în felul ei în univers. Ca ființă căreia în chip existențial i se deschide un orizont al misterului, omul va încerca să-și reveleze sieși, prin creații spirituale, prin plăsmuiri de cultură (mituri, viziuni metafizice, viziuni religioase, teorii științifice, întruchipări de artă) misterul ce i se deschide în față. Omul, cînd vrea să-și reveleze un mister, se va comporta ca un subiect care plăsmuiește. Asupra tuturor plăsmuirilor spirituale prin care ființa umană își revelează sieși misterele lumii înconjurătoare sau lăuntrice se imprimă funcțiile modelatoare ale matricei sale stilistice. Situația permite să fie exprimată și altfel, cu ajutorul celeilalte imagini: toate creațiile și înfăptuirile omului poartă amprentele unui cîmp stilistic, configurîndu-se ca pilitura de fier într-un cîmp magnetic. „Categoriile" inteligenței conștiente sunt văzute, de la Kant încoace, ca un *a priori* pe baza căruia omul își organizează datele simțurilor, prefăcîndu-le într-un cosmos empiric. La fel, matricea stilistică, cu categoriile ei inconștiente, trebuie privită ca un fel de *a priori* al tuturor plăsmuirilor, nu numai de cunoaștere, ci de cultură și de civilizație, în general, ale omului.

Avem latitudinea de a reprezenta grafic și schematic conștiința spirituală a ființei umane astfel:

S — Spiritul
C — Conștiința
I — Inconștientul
L–L — Lumea simțurilor
M–M — Orizontul misterului

Săgețile îndreptate spre lumea simțurilor sunt categoriile inteligenței, ale conștiinței.
Săgețile îndreptate spre orizontul misterului sunt categoriile stilistice, ale inconștientului.

Alte precizări. Categoriile inteligenței, ale conștiinței, sunt aproximativ un patrimoniu comun, general, invariabil al umanității de pretutindeni. Dimpotrivă: categoriile stilistice, ale

inconștientului, care alcătuiesc o „matrice" sau un „cîmp", sunt de asemenea prezente în spiritul uman de pretutindeni, dar acestea au tendința de a se diferenția: ele sunt nespus de variabile, atît în spațiul geografic cît și în timpul istoric al umanității; ele variază după colectivități și chiar după indivizi.

Un lucru mai trebuie spus încă în ceea ce privește modul de a se „înmănunchea" al categoriilor stilistice. Categoriile ce alcătuiesc o „matrice" sau un „cîmp" se completează unele pe celelalte în sens „cosmogenetic"; ele formează împreună cadrul sau baza unor lumi posibile. Categoriile stilistice se înmănunchează într-un tot, dar ele nu alcătuiesc totuși un tot *indivizibil*. Aceasta înseamnă că în cadrul uneia și aceleiași matrice stilistice categoriile sunt variabile, independente una de cealaltă.

Teoria cu privire la matricea stilistică sau cîmpul stilistic am avut prilejul de a o aplica în *Trilogia culturii* și în *Trilogia valorilor* asupra unor materiale de cultură foarte diverse. Am ales din istorie exemple ținînd de domeniul mitului, al religiei, al metafizicii, al artei, al științei. Pentru ilustrarea și verificarea teoriei, ne-am oprit numai rareori asupra unor exemple spicuite prin istoria politică a popoarelor. Materialul pe care istoria politică a popoarelor ni-l oferă pentru ilustrarea teoriei nu este însă mai puțin concludent decît materialul cules prin domeniile pur spirituale.

Mai avem însă și un alt motiv pentru care ținem, în acest loc, la o ilustrare a teoriei noastre stilistice prin exemple din viața politică. Motivul poate fi lesne ghicit. Suntem cuprinși de astă dată de o lucrare de filozofia istoriei. Se știe prea bine că istoriografia pune în general un accent deosebit pe viața politică, socială, de stat a popoarelor. În consecință, credem că este oportun să arătăm în acest capitol eficiența „cîmpurilor stilistice", abătîndu-ne puțin și prin istoria vieții politice și de stat.

Dăm în cele ce urmează un exemplu din istoria romanilor și apoi un exemplu din istoria noastră, a românilor. Exemplele, alese aproape la întîmplare, învederează eficiența cîmpurilor stilistice și în ceea ce privește „politicul". Exemplele pot

fi multiplicate la infinit, căci în perspectiva ce ni se deschide prin teoria cîmpurilor stilistice orice fenomen politic, de oricînd și de oriunde, poate fi atras în operația de documentare.

*

Exemplul din istoria romanilor asupra căruia am hotărît să ne oprim se referă la perioada de constituire a „monarhiei".[1]

Încă înainte de nașterea lui Iuliu Cezar, Roma a izbutit în cursul secolelor să-și întindă dominația politică-militară peste semințiile și popoarele italice, asupra Greciei și a unor teritorii asiatice de apus. Concomitent, trebuie să presupunem că elenismul, cu cîmpul său stilistic, influențînd mai ales spiritualitatea religioasă, se întindea în lumea mediteraneană spre apus. Elenismul, cu „cîmpul" său, se propaga în această direcție fără a întîmpina rezistențe prea serioase. Roma își avea desigur propriul său „cîmp stilistic" foarte puternic, care afecta însă mai mult gîndirea juridică, viața socială și de stat. Cît privește Roma și Peninsula Italică, cîmpul stilistic elenist ținea sub înrîurirea sa îndeosebi preocupările religioase-cultice, anume mijiri ale gîndirii filozofice și preocupări nu tocmai de disprețuit de natură artistică. Poate că nu ne înșelăm prea tare susținînd că etruscii au influențat viața romană într-un sens oarecum preelenistic, aceasta vreo cîteva secole mai înainte de a fi pătruns aici elenismul propriu-zis. Se pare că poporul etrusc a pregătit cel puțin, dacă nu altfel, atunci prin cultele lui și prin felul artei lui, terenul pentru ca elenismul să-și reverse mai lesne undele pînă în ținuturile Tibrului. În perioadele de mare istorie, interferau la Roma așadar două puternice cîmpuri stilistice, unul local, de baștină, cel roman, peste care s-a întins vastul cîmp elenistic, activ mai vîrtos prin locurile goale ale spiritualității, prin golurile ce se căscau în cîmpul stilistic roman. Un roman, chiar de condiție socială mijlocie, din secolul II î.e.n. creștea în acest spațiu de interferențe stilistice. Un roman cu oarecișcare preocupări spirituale se împărtășea din amîndouă cîmpurile, cu accente venind cînd din unul, cînd din altul. Este de presupus că Iuliu Cezar a crescut într-un asemenea climat de interferențe. El s-a emancipat însă mai mult decît oricare dintre compatrioții săi de pînă la el de sub influența cîmpului stilistic roman. Prin sînge, Iulïu Cezar era un descendent al nobilimii romane originare (nepot al lui Marius). Tînărul Iuliu Cezar, ca să scape de furia dictatorului Sulla, se refugiază într-un fel în lumea elenistă. El își făcu ucenicia întru viața de mai tîrziu, ocupînd undeva în Răsărit o slujbă militară. Și mai făcea Iuliu Cezar în acel timp și studii la Rhodos. Acolo, pe meleaguri asiatice și la Rhodos, Iuliu Cezar își lua avînt tineresc, lămurindu-și visurile. Substanța sa romană accepta acolo amprente elenistice puternice și directe. Întors apoi în orașul natal, el va încerca să-și facă loc în viața politică, să urce treptele spre locuri de răspundere la care îi dădeau un drept puterile minții și sîngele. El se deda uneori și la combinații subversive, cu o versatilitate mai mult elenistică decît romană. În anul 59 (î.e.n.), Cezar devine consul; în această calitate el se manifestă ca un om deosebit de maleabil, plin de inițiative și mai activ decît fusese oricare alt consul pe care Roma l-a avut vreodată. Mai dovedea Iuliu Cezar, prin isprăvile sale și prin lipsa de respect față de legile în vigoare, că el nu mai era tocmai un spirit „roman". Oricum, în activitatea sa prodigioasă el nu se împiedica în scrupule de conștiință juridică. Planuri „demăsurate" îi umblau prin cap. Cert, o integrare totală în cîmpul stilistic roman tradițional i-ar fi zădărnicit ascensiunea. De aceea, el sărea mereu „dincolo", într-un cîmp mai larg. Mai tîrziu, proconsulatul, în timpul căruia Cezar, cu mîna tare și cu iscusită diplomație, a supus Galia, a oferit marelui om de acțiune prilejuri nenumărate de a ieși din obișnuințele „romane". El își oțelea puterile. Prin înfrîngerea lui Ariovist, Iuliu Cezar va înlătura pentru sute de ani posibilitatea creării unui imperiu galo-german. Prin înfrîngerea lui Vercingetorix, în care s-a ridicat ca niciodată spiritul de independență galic, Cezar asigură pentru sute de ani supunerea Galiei. Inițiind procesul de romanizare a Galiei, Iuliu Cezar schimbă definitiv cursul

[1] Ernst Hohl, „Die römische Kaiserzeit", în *Propyläen Weltgeschichte*, vol. II, Propiläen Verlag, Berlin, 1931.

istoriei în aceste părți de lume. Cît de liber a devenit Cezar în anii săi de ascensiune față de cîmpul stilistic roman ne-o dovedește mai izbitor decît orice fapta, fabuloasă în sine, prin care, trecînd Rubiconul, risca un război cu Roma. Din acest moment, el dorește desigur puterea, nu numai de dragul puterii, ci pentru a schimba fața statului roman după idei „monarhice". Luptînd după cum îi dicta geniul ce-l purta sub frunte împotriva lui Pompei și a senatului roman, Cezar trecea iarăși, fără scrupule, mult dincolo de cîmpul stilistic roman. Prin bătăliile de la Pharsalos (anul 48), de la Thapsus (anul 46), de la Munda (anul 45), el desființează de fapt „republica"; lovitură cu lovitură, Iuliu Cezar își pregătește „monarhia". În zenitul ascensiunii, el va interveni în politica egipteană, stînd vreo nouă luni la Alexandria. Nu farmecele Cleopatrei l-au atras spre lumea elenistică. Situația era tocmai pe de-a-ndoaselea; o viață întreagă el s-a lăsat înduplecat, cu tot mai mare îngăduință, de cîmpul elenistic. Această împrejurare, echivalentă unei forțe majore, l-a încurcat în mrejele Cleopatrei. Amestecîndu-se aproape jucăuș în certurile pentru tron din Egipt, Cezar nu încetează însă nici o clipă de a gîndi și de a se comporta ca exponent suprem al Romei. În țara de pe Nil, Iuliu Cezar își făurește doar planurile de viitoare monarhie. Monarhia el o vede tot mai mult în spiritul „regalității" elenistice. Cîmpul stilistic sub îndrumarea căruia Iuliu Cezar va acționa de aici înainte și sub puterea căruia el își va alcătui planurile de stăpînire politică și de expansiune militară este evident cel elenistic. Dar logica, realismul, consecvența lui Iuliu Cezar? Acestea de unde veneau? Da, acestea fac parte din cîmpul roman. Un rod este Iuliu Cezar a două cîmpuri stilistice care se contaminează reciproc. Pentru a lămuri însă concepțiile și înfăptuirile lui Iuliu Cezar, nu se poate trece cu vederea un fapt cert: accentul principal al concepțiilor venea din cîmpul elenistic. Ultimele planuri de expansiune ale lui Iuliu Cezar, acelea de a-i supune pe parți, de a trece apoi Caucazul pentru a ataca prin nordul Mării Negre, pe la spate, stăpînirea dacilor (Burebista), ce se întindea pe atunci în nord și vest, din Transilvania pînă la Carpații

Pădurоși, rîul Marus (Slovacia) și cursul mijlociu al Dunării, seamănă îndeaproape cu planurile „demăsurate" ale lui Alexandru cel Mare. Iuliu Cezar dorea să creeze un imperiu universal elenistic de tip absolutist-teocratic cu capitala la Roma. Un rege-zeu se visa Iuliu Cezar cînd căzu victimă conjurației republicane (anul 44, Idele lui Marte).

După asasinarea lui Iuliu Cezar, au izbucnit după cum era de așteptat mari tulburări în Imperiul Roman. Războiul civil. Fanaticii rațiunii juridice au fost nevoiți, spre surpriza lor, să constate că ideea monarhică n-a fost ucisă o dată cu acela care a întruchipat-o cel dintîi. Ce avea să se întîmple după moartea cezarului? Antoniu deținea consulatul și *eo ipso* puterea în condițiile momentului. În fața acestuia, Brutus și Cassius, principalii conjurați împotriva lui Cezar, părăsesc Roma. Un rival i se ivește lui Antoniu în tînărul care pe atunci împlinea doar 19 ani, Octavian, nepot și fiu adoptiv al lui Iuliu Cezar. Octavian, căruia Antoniu îi arăta în fel și chip dușmănie în ascuns sau pe față, intră în alianță cu partidul republican al senatului. Mai înainte, Octavian își formase trupe cu propria-i cheltuială — faptă ce echivala cu o mică lovitură de stat. Tînărul Octavian se aliază cu republicanii, cu senatul desigur, pentru a-și „legitima" inițiativa ce-o luase de a-și alcătui trupe „personale". De îndată ce Octavian izbutește să-și „legalizeze" fapta, Octavian face presiuni, cu aceleași trupe pe care le pusese oarecum la dispoziția senatului, să fie ales consul pentru anul 43. Condițiile incerte ale momentului impun însă lui Octavian o înțelegere cu Antoniu și cu Lepidus. Se ajunge la un triumvirat întărit prin hotărîrea poporului. După aceasta, Antoniu și Octavian înfrîng în Peninsula Balcanică oastea republicană a lui Brutus și Cassius. Triumvirii își împart provinciile. Antoniu obține Orientul, Octavian — Vestul, Lepidus — Africa. După o seamă de neînțelegeri și chiar de mărunte și locale „războaie civile", puterea în imperiu îi revine tot mai mult, la Roma și în Vest, în Africa și în Sicilia, lui Octavian; în Răsărit — lui Antoniu. Acesta înțelegea să-și facă cariera politică pe platforma egipteană. În calitate de prinț-consort al reginei Cleopatra, Antoniu trăia ca un mare

rege de tip elenistic-oriental. Antoniu se înstrăina tot mai mult de interesele Romei. La un moment dat, el se lansează în acțiuni de război împotriva parților. Aceasta evident în interesul Cleopatrei, iar nu al Romei. Antoniu a mai crezut apoi că poate să serbeze un triumf asupra regelui Armeniei la Alexandria. Cu aceasta, Antoniu dădea lumii a înțelege că pentru el capitala imperiului era Alexandria, nu Roma. Mai mult: Antoniu cedează Cleopatrei teritorii „romane". Această purtare și aceste fapte erau pentru oricine dovezi că Antoniu nu se mai gîndea la Roma decît ca la o parte de imperiu pe care visa să o integreze imperiului răsăritean cu capitala în Egipt. O mare criză, o criză fără precedent, se vestea la orizont în Imperiul Roman. Va învinge Răsăritul sau Apusul? Ideea monarhică era în marș. Va triumfa ideea sub forma ei oriental-teocratică sau sub forma moderată a „principatului", sub forma ei „romană" ? Nu este cazul să intrăm cu amănunte în desfășurarea conflictului pregătit pe îndelete vreo zece ani. Senatul și poporul roman declară război Cleopatrei, adică imperialismului egiptean a cărui unealtă devenise Antoniu. La Actium (2 septembrie, anul 31) se dă istorica bătălie. Una dintre cele mai importante pentru destinul Europei și al lumii. Roma învinge. Antoniu și Cleopatra se sinucid. Împărăția lui Octavian începe formal la 16 ianuarie, anul 27. În timpul ascensiunii, îl vedem pe Octavian activînd ca om de stat, ca autor al ideii monarhice a „principatului" și ca diplomat, mai mult decît ca militar. În viața și în activitatea lui Octavian s-a făcut simțit, ca și în activitatea politică și de om de stat a lui Iuliu Cezar, un „cîmp stilistic". Nu însă acel cîmp stilistic ce-l bănuiam a fi stat la baza operei politice a lui Iuliu Cezar. Se poate remarca pe etape cum viața și opera lui Iuliu Cezar ies treptat din cîmpul stilistic „roman", realizîndu-se tot mai învederat în cel „elenistic". Octavian era nu numai fiul adoptiv al lui Iuliu Cezar, urmașul de drept al acestuia, ci și un nepot de „sînge". Totuși, cu Octavian și prin Octavian se produce cea mai puternică, dacă nu tocmai ultima, reacție a cîmpului stilistic „roman" împotriva celui „elenistic" în care s-a format și a murit „părintele". Supunînd unei analize stilistice ideea

monarhică a lui Iuliu Cezar, descoperim implicit și aspecte răsăritene. Ideea implică un orizont larg, spațiul „dezmărginit" al elenismului; ideea mai implică o depășire în toate a „măsurii" romane; ea implică o transcendere a umanului în divin, o înclinare spre „absolut", un autoritarism sacral de reliefuri teocratice. Ideea monarhică ce și-o alcătuiește Octavian domolește toate aceste aspecte și accente. După mica lovitură de stat ce a dat-o la vîrsta de 19 ani, organizîndu-și trupe pe cheltuială proprie, Octavian se grăbește să intre în „legalitate". În toate împrejurările, Octavian arată „legii" un respect în spirit cu adevărat „roman". În toate, Octavian cunoaște măsura „omenească", cu toate că el și-a creat un nimb elenistic, cu toate că omenirea din imperiu vedea în el un Salvator divin, un zeu pe pămînt. Octavian a fost în stare să facă gestul cel mai „roman" ce a fost făcut vreodată de un cetățean roman. Octavian era realmente *stăpînul* lumii romane, cînd la 13 ianuarie, anul 27 el depune în mîinile senatului și ale poporului toate puterile excepționale ce i s-au conferit. Cu aceasta, el restaurează juridic „republica". Pentru acest act republican făcut cu spiritul „măsurii", el primește din partea senatului titlul de *augustus*. Octavian se consideră doar *princeps*, adică cel dintîi cetățean al statului. Desigur, Octavian Augustus ajunge să adune în persoana sa toate puterile, dar aceasta numai în cursul anilor, cu multă pondere și chibzuială, cu cumpănire înțeleaptă, ca să nu dea nimănui impresia de autoexaltare. El respectă tot timpul situația juridică a raportului de vase comunicante dintre el și senat. În anul 23, Octavian renunță la situația de consul, pe care a deținut-o de treisprezece ori; își creează însă numaidecît situația de „tribun". El e *imperator*, domn care decide asupra războiului și păcii, dar altfel multe dintre „puteri" el le are temporar și le împarte chiar cu alții. Astfel, Octavian devine de-abia în anul 12 și *pontifex maximus*. Starea sa „monarhică" el n-o înțelege și n-o vrea ca un tot indivizibil. În concepția lui Octavian, situația „monarhică" se compune și se recompune prin cumulare și cedare de „puteri". Într-o enumerare a faptelor sale, în autobiografia sa testamentară, Octavian Augustus mărturisește

cu mîndrie următoarele: „Dictatura am refuzat-o cînd poporul și senatul mi-au oferit-o în anul consulatului lui Marcus Marcellus și al lui Lucius Arruntius" (anul 22). În alt loc: „De trei ori în anii consulatelor lui Marcus Vinicius și Quintus Lucretius (anul 19) și al lui Publius și Gnaeus Lentulus (anul 18), al lui Paulus Fabius Maximus și al lui Quintus Tubero (anul 11) urma să fiu învestit, la dorința senatului și a poporului, cu cea mai mare putere pentru supravegherea unică și supremă a moravurilor și legilor, dar n-am acceptat nici o funcție ce ar fi fost împotriva obiceiului strămoșesc. Măsurile ce senatul dorea atunci să le iau le-am dus la îndeplinire prin puterea mea tribuniciară, și de cinci ori am dobîndit la cererea mea, din partea senatului, un părtaș la această putere." Octavian ocupă tot felul de „funcții" alături de alții. În fruntea senatului a fost timp de patruzeci de ani. Octavian a purtat războaie civile numai ca să stingă dezordinea; el a purtat războaie pentru asigurarea hotarelor cînd era obligat; dar grija sa principală a fost asigurarea păcii și a prosperității. A „construit" ca nici unul dintre înaintașii săi care au deținut puteri excepționale în stat. A făcut ordine. Din haosul războaielor civile el a făcut un cosmos. Și acest „cosmos" poartă în chip accentuat amprentele cîmpului stilistic roman.

*

Pentru a arăta rolul unui „cîmp stilistic" în formarea omului politic, vom da și un exemplu din istoria românilor. Să analizăm din acest punct de vedere deceniile de la sfîrșitul veacului al XVII-lea și primele decenii ale veacului al XVIII-lea din Principatele Românești. Viața și opera unui om politic și ale unui om al spiritului, cum a fost Dimitrie Cantemir, ne pot servi un bun prilej de a desfășura un asemenea „cîmp stilistic" ce-și pune pecetea pe activitatea, viața și opera oamenilor.

Viața lui Dimitrie Cantemir e o viață trăită la răscruce de vremuri; ea rezumă, prin profilul ei abrupt, prin peripețiile ce o înalță și o sfîșie, un ansamblu de situații dintre cele mai dramatice ale istoriei noastre. Născut în 1674, Dimitrie, fiu de domn, își petrece cea mai mare parte a vieții dincolo de

hotarele țării. Astfel, de la 1688 începînd, timp de trei ani, el va fi ostatec la Constantinopol; revine la Curtea tatălui său, voievodul Constantin Cantemir, unde la un moment dat va lua parte la tragice evenimente politice interne; în 1693, după moartea tatălui său, Dimitrie este ales domn pentru foarte scurt timp, adică pentru cîteva săptămîni; este înlăturat, pleacă în surghiun iarăși la Constantinopol. În țară nu se mai întoarce decît sub domnia fratelui său, Antioh, care la rîndul său va fi mazilit în 1700. De la mazilirea acestuia, pe urmă, Dimitrie rămîne necurmat la Constantinopol, chiar și sub a doua domnie a lui Antioh, și nu se mai întoarce în Moldova decît pentru cele cîteva luni de domnie a sa, din noiembrie 1710 pînă în iulie 1711. Dimpreună cu familia sa, își va petrece restul vieții în Rusia, pînă în anul morții, 1723. Din cei patruzeci și nouă de ani cît avea să dăinuiască linia sa pe pămînt, Dimitrie a trăit răstimp de douăzeci și cinci de ani, pînă la 30 de ani, în afară de hotarele țării. Față de consecințele obișnuite pe care anii petrecuți în „străinătate" le au asupra oamenilor, e de mirat cum Dimitrie și-a mai putut păstra pînă la urmă sufletul de moldovean, căci acest suflet, în ciuda culturii cosmopolite ce și-a însușit, nu l-a părăsit niciodată. Ținîndu-se seama de viața nespus de agitată, întreruptă de atîtea schimbări pînă în temelii, e de mirat apoi cum Dimitrie Cantemir a putut să lase în urma sa o operă literară, filozofică și științifică atît de bogată, o operă ce presupune o stăruitoare continuitate de preocupări și, oricum, răgaz, liniște, contemplare, cercetare. În condițiile ce i-au fost hărăzite și care au putut în mare să fie reconstituite de către biografi, apariția spirituală a lui Dimitrie Cantemir rămîne aproape improbabilă. Spre a ne da întru cîtva seama de atmosfera generală, de felul curentelor și aspirațiilor, dar și de diversitatea orientărilor timpului în care a viețuit și din care s-a împărtășit Dimitrie Cantemir, e suficient să amintim că el a fost contemporanul mai tînăr al lui Ludovic al XIV-lea. Mare nu atît prin sine, cît ca reprezentant al epocii, Regele Soare, cu strălucirea fără pereche a Curții sale, cu orgoliul său debordant, cu ideea demăsurată ce o avea despre puterea ce i s-a conferit

prin supremă grație, a devenit un fel de model pe care toate conștiințele domnești din acea vreme l-au găsit vrednic de imitat. Contemporan a fost Dimitrie Cantemir și cu Carol al XII-lea, cu acel straniu, meteoric Alexandru Macedon al Nordului, sub ale cărui porunci Suedia și-a ajuns apogeul de nimenea visat al expansiunii sale în Europa și care, prin cutezanța și încăpățînarea, prin faptele militare de genial strateg, prin răsturnarea rînduielilor din preajama Balticii pînă la Marea Neagră, a ținut răstimp de două decenii cu respirația oprită tot spațiul continental. Dimitrie Cantemir este contemporan cu Petru cel Mare, țarul tuturor rușilor, înnoitor, fără pereche printre înaintași, al vieții poporului său, o natură la puterea a doua, izbucnită intempestiv nu se știe prin ce generație spontanee în mijlocul întinderilor rusești. Prin Petru cel Mare Rusia se ridică la rangul de mare putere, substituindu-se în jocul de forțe al Europei puterii suedeze. Cu el începe europenizarea conștientă a Rusiei. Dimitrie Cantemir mai este contemporan și cu descreșterea rapidă a Imperiului Otoman. El vede crescînd puternică steaua prințului Eugen de Savoia, a „nobilului cavaler" care a dat lovituri decisive puterii turcești în atîtea istorice bătălii. Înșirînd aceste nume, dăm punctele de reper ce ne îngăduie să apreciem cît de învolburată a fost epoca în care a trăit Dimitrie Cantemir. Este vorba despre timpul absolutismelor radicale, în care voința de dominație a domnitorilor se dezlănțuie fără de frîu, urnind din loc hotarele tuturor statelor europene. Este vorba despre timpul în care toate statele ajung într-o stare de agregare lichidă. Este vorba despre timpul tuturor competițiilor teritoriale și al tuturor poftelor de mărire, al exploziilor lesnicioase, întru cît ele nu depind de legea și de interesele maselor, ci de capriciile domnitorilor. Rare sunt desigur vremurile care să se reliefeze prin atîtea personalități creatoare de istorie, în spirit aproape de aventură, cum este aceea ce ne reține atenția. Dar epoca lui Cantemir a fost o epocă mișcată nu numai din punct de vedere politic. Sub raport spiritual, Occidentul, Peninsula Italică, Peninsula Iberică, precum și popoarele Europei centrale, se găsesc în zenitul barocului.

Barocul este epoca viziunii *dinamice* despre lume și viață. Barocul este epoca formelor învoalte, debordante, a pasiunilor larg dezlănțuite, a perspectivelor vaste cît cerul și pămîntul. Arta și gîndirea timpului sunt deopotrivă susținute de aceste tendințe și, nu mai puțin, pretutindeni în Europa, viața concretă în cadrul statului. Notăm că aceste tendințe le resimte în acel timp, pînă la un punct, chiar și *bizantinismul*, cu toate că acesta este prin definiție static și hieratic încremenit. Pe vremea lui Cantemir însă, bizantinismul însuși este cuprins de o neprevăzută efervescență; el se contaminează întru cîtva de dinamica și de perspectivele mai largi ale barocului occidental. Cantemir se integrează acestui bizantinism mai mișcat și de un orizont dezmărginit, devenind unul din principalii săi exponenți spirituali. Cu cît avansează în vîrstă, cu atît mai mult Cantemir pare un rod al acestui *cîmp stilistic*. Dorind să ne procurăm elementele de judecare a situației generale din care s-a desprins și în care a lucrat Dimitrie Cantemir, se cuvine să ne întrebăm care erau pe vremea aceea stările în Țările Românești. Expansiunea irezistibilă a Imperiului Otoman redusese Moldova și Muntenia la condiția sufocantă a dependenței de Înalta Poartă. De la moartea lui Ștefan cel Mare și a lui Mihai Viteazul, adică de două sute de ani sau cel puțin de o sută, nu mai era cu putință în Țările Românești decît o viață cvasiistorică, cu elanuri retezate, cu jăraticul ținut sub spuză. Domnilor români, de bine de rău aleși încă din familiile pămîntene, li se îngăduiau doar fapte de echilibristică politică, combinații meschine, mărunte socoteli de la o zi la alta, intrigi, aventuri, din cînd în cînd cîte o faptă bună, dar nu istorie de linie mare și nici inițiative destinate să dea expresie învoaltă fondului de spontaneitate necorupt ce mocnea în sufletul poporului. Cît de jalnică a putut să fie această apă stătătoare, prielnică numai miasmelor, ne-o spun chiar cele petrecute în timpul lui Dimitrie Cantemir. S-a întîmplat atunci să respire și să palpite sub acoperămîntul aceleiași epoci două din viețile cele mai înalte ale trecutului nostru: genialul Dimitrie Cantemir în Moldova; iar în Muntenia, acel singular, în felul său, Constantin Brâncoveanu, „prinț al aurului", domn

al ideii creștine ce-i drept, dar atît de înclinat și spre jocuri tenebroase de culise, meșter neîntrecut al diplomației, care nu s-a dat înapoi de la cruzimi în viață, sfînt prin moarte și promovator al unei culturi în care bizantinismul și Renașterea, barocul și orientalismul dădeau împreună un minunat și rafinat amestec. Iar cei doi contemporani, atît de înfrățiți prin opera lor, n-au găsit de-a lungul veleatului lor alt lucru mai bun de făcut decît să se surpe unul pe altul la Înalta Poartă cu cele mai abominabile arme, fiecare visînd numai la desființarea celuilalt. În loc de a-și conjuga puterile excepționale, cîte li s-au dat, întru aceleași aspirații ce ar fi putut duce la emanciparea poporului românesc, ei, mînați de ambiții nefirești crescute, și-au cheltuit cele mai bune energii gîndului de a se face agreabili la Poartă, fiecare punînd în joc pentru aceasta capul rivalului său. Cuprinși de ițele și de mrejele uneia dintre cele mai *dinamice* epoci ale Europei, ei și-au încheiat viața în chip nefiresc: unul ca simplu sfetnic al țarului, celălalt ca martir al ideii creștine. Frămîntarea epocii și-a pus pecetea pe ambele vieți. Opera de cultură a lui Brâncoveanu, arhitectura ce a lăsat-o, și opera spirituală a lui Cantemir (ne gîndim la *Știința sacrosanctă*[1], metafizica sa) au crescut deopotrivă din unul și același „cîmp stilistic". Cîmpul stilistic este acela al *bizantinismului dinamic*, contaminat prin elemente de Renaștere și de baroc.

STILURI ȘI DIALECTICĂ

În capitolul de față vom încerca să arătăm în ce măsură stilurile se împărtășesc, în succesiunea lor istorică, din ceea ce filozofia este obișnuită a numi „dialectică". În conceptul de

[1] În original: *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago* (Imaginea cu neputință de zugrăvit a științei sacrosancte) — eseu de factură scolastică, neterminat, inedit; s-a tradus parțial prin *Metafizica* (*n.ed.*).

„devenire *dialectică*" intră, ca un element de sine înțeles, acela al succesiunii prin contrast. Întrebarea ce ni se pune este dacă istoria stilurilor dintr-o anume regiune a pămîntului și dintr-o anume perioadă de timp are sau nu aspecte „dialectice". Unele fațete ale dialecticii istorice le cunoaștem mai ales din filozofia lui Hegel. Marele filozof idealist susținea că în istorie ideile se realizează potrivit unei anume scheme dialectice. Schema ar fi aceea a tezei, a antitezei și a sintezei. Alți filozofi au propus pentru a caracteriza devenirea istorică o dialectică trunchiată consistînd în teză și în antiteză. Nu este neapărat necesar să intrăm aici în dezbaterea diferențierilor de care ideea dialectică în sine ar fi susceptibilă. Neîndoios, potrivit experienței, dialectica poate fi o formă a devenirii istorice. S-ar putea întîmpla să întîlnim în istorie atît dialectica completă cît și cea trunchiată. Teoreticienii dialecticii își aplică de obicei ideea în studiul istoriei, în chip unilateral, căci stă în firea lor să vadă totul în spiritul consecvenței. Astfel, hegelienii țin pînă la obsesie și delir să cadențeze orice „istorie" de oarecare amploare în tact de trei, cîtă vreme marxiștii se mulțumesc să constate mereu jocul alternant al tezei și al antitezei — și atît. După părerea noastră, dialectica nu este însă un aspect general al devenirii istorice, aceasta putînd avea și o înfățișare nedialectică, de creștere continuă, firească, lineară. Urmează de aici că trebuie să ne retezăm ambiția de a hotărî dacă dialectica istorică se realizează după schema completă sau după cea trunchiată. Ni se pare din capul locului clar că istoria, cu bogăția ei de forme, oferă exemple atît pentru o formă dialectică cît și pentru cealaltă. Căci istoria desfășoară în fața ochilor și atîtea exemple de forme nedialectice. Arta orientală bunăoară (cea chineză, indică, persană) crește destul de organic, linear, încît evoluția ei refuză de a fi numită „dialectică".

Dialecticienii înclină să socotească fie forma completă, fie forma trunchiată drept lege fundamentală a istoriei. Noi, care admitem și forme nedialectice ale istoriei, n-am putea considera dialectica drept „lege". Atît formele nedialectice cît și formele dialectice (complete sau trunchiate) sunt, dacă ni se

îngăduie o părere, simple aspecte *posibile* ale dezvoltării fenomenelor istorice, dar în nici un fel „legi" ale acestei desfășurări.

Dialectica istorică (atît cea completă cît și cea trunchiată) este, după părerea teoreticienilor dispuși s-o admită ca „lege", o dialectică *totală* și *previzibilă*. Hegel, profesionistul dialecticii complete, susține cu hotărîre și vigoare valabilitatea acesteia ca „lege": fenomenul istoric ar fi în întregime atins de dialectică; dialectica istorică ar fi, în orice moment al ei, totală și previzibilă. Cînd istoria se găsește în faza de „teză", se poate prezice că în momentul următor se va găsi în faza de antiteză și pe urmă în faza de sinteză. Marx susține același lucru, reducînd însă dialectica la cele două faze: teză și antiteză. Gînditorii care doresc ca dialectica să fie cu orice preț o lege fundamentală a istoriei înțeleg ca pe baza aceasta ei să poată și „profetiza". Căci dacă dialectica e totală, atunci conținutul antitezei poate fi „prevăzut" pe temeiul simplu al tezei. Noi, care la baza istoriei și a formelor ei punem nu „ideea", ca Hegel, nici „economicul", ca Marx, ci „matricele stilistice" sau „cîmpurile stilistice", vom încerca să dovedim cu exemplificările necesare că atunci cînd o matrice stilistică sau un cîmp stilistic este atins de „dialectică", acestă atingere este parțială și imprevizibilă, nu totală și previzibilă. În cadrul dialecticii stilistice nu se poate profetiza.

Desfășurarea „dialectică" ni se pare caracteristică îndeosebi pentru istoria Apusului european. Pentru a pune în lumină ceea ce noi numim dialectică parțială și imprevizibilă, recurgem la cîteva exemple din istoria Apusului european.

Nu încape îndoială că în desfășurarea istorică a „clasicismului" și a „romantismului" (sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea), se resimte un anume ritm dialectic. După liniștea și echilibrul olimpian al clasicismului, reprezentat în literatură de un Goethe sau Schiller, în sculptură de un Thorvaldsen, în pictură de David și Ingres, în întocmirile de confort ale vieții de stilul *empire*, a urmat o perioadă de efervescență spirituală cunoscută sub numele de „romantism". Examinînd mai de aproape factorii ce alcătuiesc

cîmpul stilistic care ar putea fi considerat ca bază a clasicismului din epoca la care ne referim, am trece în revistă „categorii" cum ar fi acestea: orizontul spațial infinit, categoria formativă a tipizării, categoria staticului, înclinarea spre măsură și echilibru. Clasicismul antic din cultura greacă nu cunoștea spațiul infinit; orizontul său era o sferă extremă, finită în sine. Clasicismele moderne europene au, spre deosebire de cel antic, ca fundal *spațiul infinit*. Renașterea italiană, reprezentată de un Leonardo sau Rafael în artă, de un Giordano Bruno în filozofie (cu rădăcini în gîndirea lui Nicolaus Cusanus), se deosebește de întruchipările clasicismului antic tocmai prin acest factor stilistic. Această distincție fundamentală ce o sperăm între Renașterea italiană și clasicismul antic pericleic face de altfel destul de iluzorie denumirea de „renaștere" ce se dă Renașterii italiene. Nu există „renașteri". Creațiile spirituale ale așa-zisei Renașteri italiene implică drept fundal un spațiu infinit, cîtă vreme arta clasică greacă și de asemenea filozofia clasică greacă (Parmenide, Platon, Aristotel) implică drept fundal spațiul sferic finit. Ceea ce susținem aici cu privire la Renașterea italiană rămîne valabil și cu privire la clasicismul apusean de pe la 1800. Orizontul infinit este o categorie a acestui clasicism. Acest orizont îl leagă bunăoară pe Goethe de un Giordano Bruno. Alți factori de stil caracteristici clasicismului de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea sunt tendința formativă „tipizantă", tendința spre „static" și spre „măsură". Sub aceste aspecte, Ifigenia lui Goethe și femeile simbolice din pictura lui Ingres rămîn ilustrări pe deplin convingătoare. Ființele întruchipate de acești clasici se țin în cadrul „tipicului" idealizat după norme așa-zicînd platonice. Staticul, sobrietatea, măsura sunt alte aspecte ale întruchipărilor „clasice". Aceste note sunt chiar distinctive pentru orice „clasicism", indiferent din ce epocă, fie ea pericleică, fie ea a Renașterii-apogeu, fie ea a stilului Ludovic XVI, feminin în felul său, fie ea a stilului *empire*, masculin în felul său.

Bate apoi ceasul romantismului. Fenomenele romantice sunt de o varietate deconcertantă. E suficient să amintim

apariției cum ar fi gîndirea lui Hegel, poezia și viața de aventură ale lui Byron, pictura spectaculos-teatrală și de culori tari a lui Delacroix, teoriile științifice, ce par un poem, ale lui Cuvier, politica revoluționară și contrarevoluționară a timpului. Clasicismul se complăcea în contemplație, atras de statica Ideilor platonice. Prin contrast cu această eterică, cerească placiditate, *„mișcarea"* va deveni o notă dintre cele mai importante ale întruchipărilor romantice. Aceasta nu numai în artă, ci și în metafizică; nu numai în politică, ci și în știință. Dăm pilde, nu multe, dar concludente, după domenii. Mai întîi cîteva cuvinte despre metafizica romantică. Luînd în considerare concepția metafizică a lui Hegel, vom observa că „Ideea" încetează de a fi o formă imobilă a cerului platonic, contaminîndu-se parcă de agitația și de elanul proprii epocii. Hegel vede „Ideea" ca și cum aceasta ar ieși necontenit, din proprie inițiativă, din sfera cristalină a eternității și a logicii pure, pentru a se realiza în Natură. „Ideea", o dată realizată în Natură sub formă concretă și suferind diverse alterări, se întoarce, după părerea filozofului, iarăși la sine, în conștiința omului și în creațiile istorice ale Spiritului. „Ideea" se va găsi în felul acesta în neîntreruptă „mișcare"; ea se transformă de la sine în contrariul ei; îmbrățișîndu-se apoi cu momentul contrar, ea se înfăptuiește, iarăși și iarăși, sintetic, pe planuri tot mai înalte și mai complexe ale existenței. „Ideea" înaintează, cu un pas niciodată istovit, luînd mereu altă înfățișare, în tact de trei, ca să articuleze ritmic o universală devenire. „Ideea" nu „este": ea „devine". Însuși Dumnezeu (conceput de Hegel ca Idee însuflețită) „devine" prin „puneri" și contrapuneri, prin catastrofe și reculegeri. Filozofia aceasta a lui Hegel, așa „mișcată" cum este, servește cel mai fericit termen pentru a caracteriza prin analogie manifestările atît de variate ale romantismului, în toate domeniile creației omenești. Într-adevăr, pictura lui Delacroix, ivită ca o reacție față de rigoarea și răceala clasicilor, înseamnă și ea o ieșire din statica Ideilor platonice. *Zeița libertății duce poporul pe baricadă*[1] se numește un celebru

[1] În original: *La Liberté guidant le peuple*, datat 1831 (*n.ed.*).

tablou al pictorului; mișcarea patetică din acest tablou redă parcă toată setea de acțiune a epocii. Formele pe care Delacroix le imprimă figurilor sunt, nu încape vorbă, tot atît de *tipic* „idealizate" ca și ale figurilor din pictura clasică, dar ele sunt forme în „mișcare", forme agitate, tumultuoase. O ilustrare dintre cele mai semnificative a romantismului sub aceste aspecte ne-o oferă poezia lui Byron. Ca nimeni altul, Byron s-a pătruns de patosul mișcării. Urmăriți figurile întruchipate de imaginația poetului, de la aceea a lui Don Juan, aventurierul, pînă la aceea a lui Cain, căutătorul de moarte. Toate personajele importante închipuite de poetul englez se adîncesc în vîrtejuri lăuntrice sau se descarcă în fapte cuceritoare de lumi. Byron însuși, mult hulitul, mult admiratul, viciosul și frondorul, a avut una dintre cele mai agitate vieți, o viață croită pe tipar într-adevăr „romantic". Goethe l-a eternizat în *Faust* în acel clocotitor personaj născut din dragostea lui Faust și a Elenei, numit Euphorion. Goethe, identificînd în aluzii foarte transparente pe Euphorion cu Byron, se gîndea probabil mai departe, și anume la acea tînără generație de care era înconjurat — a „romanticilor". Euphorion nu este numai Byron; Euphorion este romantismul însuși.

Un exponent caracteristic al romantismului în domeniul științei este, fără îndoială, Cuvier. Izbitoare sunt îndeosebi notele romantice ale uneia dintre teoriile sale; ne referim la teoria geologică a catastrofelor și a creațiunilor repetate. Ca întemeietor al paleontologiei, Cuvier cunoștea flore și faune întregi, astăzi dispărute de pe scoarța pămîntului. Pentru a explica dispariția acestora în straturi geologice precum și înlocuirea acestor flore și faune prin altele, Cuvier enunță teoria că pămîntul ar fi trecut, în curgerea timpurilor, prin catastrofe uriașe ce au distrus toată viața, încît Dumnezeu a fost nevoit să-și repete de multe ori actul creațiunii. Teoria aceasta a „genezei repetate" nu ne mai poate interesa astăzi decît ca o interesantă plăsmuire a minții, ca fel de a gîndi, ca ideație caracteristică epocii. Teoria este, prin patosul mișcării, un moment deosebit de simptomatic în ideația romantică. Pentru teoria lui Cuvier găsim atîtea „corespondențe", momente de

consens, printre ideile și faptele înregistrate de cronica epocii în acea perioadă napoleoniană și postnapoleoniană de catastrofe și de înjghebări, de revoluții și contrarevoluții. Timpul, prin toate ale sale, manifesta o foarte accentuată înclinare spre „mișcare". Însuși Dumnezeu era coborît pe baricade în devenirea istoriei. „Ideile" platonice își părăseau Olimpul, îngăduind schimbarea, acțiunea, furtuna. Nu e de mirat că un Cuvier imagina globul terestru ca trecînd prin catastrofe urmate de noi creațiuni. În viața politică a continentului, loviturile de stat se succedau sub formă de revoluții și de restaurații la fel ca și „loviturile" și „creațiunile" din concepția geologică a marelui om de știință.

Nu este, credem, cazul de a descompune aici matricea stilistică a romantismului în toți factorii ei. Foarte activă se dovedește în acest „cîmp" îndeosebi înclinarea spre „mișcare". În matricea stilistică ce stă la baza clasicismului, reperăm cu osebire prezența înclinării spre „static". Există însă atît în cîmpul stilistic al clasicismului cît și în acela al romantismului o seamă de „categorii" comune. Astfel, categoria orizontului infinit este prezentă atît la temeiurile clasicismului cît și la acelea ale romantismului. Comună celor două „cîmpuri" mai este apoi năzuința formativă ce caută să „tipizeze" în chip idealizat toate ființele pe care imaginația artistică le întruchipează. Să nu uităm că însăși gîndirea filozofică din perioada romantică mai cultivă „Ideile", înțelese ca tot atîtea „tipuri" ale lucrurilor și ființelor din lumea înconjurătoare. În filozofia clasică a lui Platon, Ideile erau concepute ca fiind imuabile (statice); romanticul Hegel înțelege Ideile ca fiind în „mișcare". Nu mai puțin însă, Ideile de care se ocupă Hegel sunt, ca și Ideile lui Platon, tot *tipuri* „ideale" ale lucrurilor și ființelor din lumea simțurilor.

Dacă procedăm acum la o comparație între cele două „cîmpuri", al clasicismului și al romantismului, vom remarca următoarele. În cîmpul stilistic al clasicismului distingem cîteva adevărate „categorii", cum ar fi acestea: orizontul infinit, tipizarea, staticul. S-ar mai putea descoperi desigur și prezența altor categorii în acest cîmp, dar pentru concluzia ce-o

urmărim e suficient să ne fixăm atenția asupra celor trei categorii. În cîmpul stilistic al romantismului, distingem de asemenea cîțiva factori de potență categorială: orizontul infinit, tipizarea, dinamicul. Iarăși trei. Ne restrîngem la indicarea acestora pentru a surprinde mai ușor simetria și asimetria dintre cîmpurile despre care vorbim. Dacă admitem un raport „dialectic" între clasicism și romantism, atunci este cazul să precizăm că „dialectica" nu răstoarnă cîmpul stilistic al clasicismului în totalitatea sa; nu printr-o asemenea răsturnare „totală" se ajunge la „cîmpul stilistic" al romantismului. Nu. Dialectica atinge în chip efectiv *una* dintre categoriile proprii clasicismului; celelalte se păstrează intacte. O răsturnare dialectică de la teză la antiteză se produce numai în legătură cu categoria „staticului" (prezentă în clasicism); în „cîmpul" romantismului apare în locul „staticului" categoria „dinamicului". Iată un exemplu istoric prin care se arată că, pe planul stilurilor, dialectica poate fi „parțială", dar nu „totală". Cu alte cuvinte, o matrice stilistică oarecare nu se răstoarnă „dialectic" în *totalitatea* factorilor ce o compun, pentru ca să dea eventual o complet nouă matrice stilistică. În cîmpurile stilistice, dialectica are cel mult o eficiență „parțială" asupra *uneia* sau a mai *multor* categorii stilistice, dar *nu* asupra tuturor. Din această situație mai rezultă însă și altceva, și anume o concluzie ce se impune cu privire la previzibilitatea sau imprevizibilitatea dialecticii stilistice. În timpul clasicismului, o minte perspicace și cu oarecare experiență istorică ar fi putut să „prevadă" că în epoca următoare se va produce o răsturnare de aspecte. Dar nici o minte, oricît de versată în asemenea chestiuni, n-ar fi putut să prevadă că răsturnarea dialectică va avea loc în legătură cu categoria *staticului*, că adică tocmai *această categorie* va fi *înlocuită* printr-o alta (prin categoria *„dinamicului"*). Din exemplul desfășurat privind cîmpul stilistic al clasicismului și cîmpul stilistic al romantismului, ajungem la încheierea că dialectica stilistică nu este o dialectică totală și previzibilă, ci doar o dialectică parțială și imprevizibilă.

Să dăm acum un alt exemplu ce ilustrează plastic și pregnant „dialectica parțială și imprevizibilă". Ne vom referi la alte două stiluri din secolul al XIX-lea: la așa-zisul „natura-

lism" și la așa-zisul „impresionism". Anul 1857 a fost numit anul hotărîtor al naturalismului. În anul acesta, filozoful Comte își încheia opera „pozitivistă", pictorul Courbet își desăvîrșea cea mai puternică lucrare de pictură naturalistă (*Fetele de pe țărmul Senei*)[1], iar Flaubert publica *Madame Bovary*. Oamenii creației spirituale, dominați de cîtva timp de o adevărată oroare față de metafizică, se îndreptau de zor spre „realitatea simțurilor". Un gînditor materialist[2] rostea o lozincă ce avea să devină oarecum obștească: „Mulțumește-te cu lumea dată!" Sporea numărul cărților ce vorbeau despre limitele cunoașterii. Teoria ce depășește experiența era considerată drept simplă „poezie de concepte". Bătea ora criticii. Construcțiile metafizice ale gîndirii romantice se prăbușeau, trosnind din toate încheieturile. Ele erau înlocuite prin spiritul de observație. Științele naturii luară un avînt cum niciodată nu-l visaseră. Se experimentează. Se înregistrează. Microscopul devine ochiul timpului. Concomitent — fenomene de consens în alte domenii. Pictorii ies din ateliere și se duc în mijlocul naturii, în plin aer, ca să vadă. Ei uită compoziția statică a clasicilor, ca și compoziția dinamică a romanticilor. Ei taie porțiuni întîmplătoare din natură, fragmente ce li se par cele mai obișnuite, cele mai puțin excepționale. Scriitorii se deprind în a descrie moravuri de toate zilele. Se descoperă provincia fără de eroi, cu vieți simple, petrecute în tristeți fără orizonturi. Zola transpune științele naturale în roman. Omul este privit ca „un produs al aerului și al solului, ca și planta". Într-un timp cînd „sufletul" trecea drept una din vocabulele cele mai compromise, Courbet pictează *Fetele de pe țărmul Senei*, organisme pline de sănătate, trupuri de întețită fiziologie, existențe vegetative în care hormonii palpită ca sevele în copaci și care ar refuza „sufletul" chiar dacă l-ar primi în dar.

„Naturalismul" pătrunde și în științele despre îndepărtatul trecut al pămîntului și al vieții, în științele despre acel trecut peste care pînă aici stăpînise o atmosferă a minunii, a unor

[1] În original: *Les Demoiselles du bord de la Seine (n.ed.)*.

[2] Heinrich Czolbe.

imaginare acte transcendente. Trecutul dobîndește în ochii oamenilor o înfățișare tot atît de firească precum și prezentul. Omului i se atribuie în cadrul naturii o situație de simplu arabesc pe linia uriașă a evoluției pe pămînt. Într-o atare perspectivă, „omul" nu poate avea o menire excepțională, nici prin aceea că ar cunoaște stelele deasupra sa, nici prin adîncimile conștiinței morale, cum pretindea încă un gînditor precum era Kant. Critica istorică încerca aceeași lovitură antimetafizică, îndreptînd săgeți mai vîrtos împotriva miturilor istorice. Legenda biblică nu mai inspiră nici pe pictori, nici pe poeți; unica Biblie era pentru ei Natura.

Romanticii vedeau în istoria umanității trezirea la conștiința de sine a dumnezeirii. Materialismul istoric, apariție integrantă a stilului naturalist, vede un alt tîlc în marile mișcări ale istoriei: interesul material-economic devine pentru Marx substratul de bază al fenomenelor istorice. Romanticul Carlyle nu vedea în istorie decît eroicul. Marx vede în primul rînd masele. Arta romantică exaltă eroicul pe un fond transcendent, arta naturalistă cultivă pe anonimul rupt din masă, pe un fond cotidian.

Coincidențe interesante și pline de tîlc. Pe la 1860, științele biologice tăgăduiau conceptele de sens metafizic, cum ar fi, de pildă, acela al „puterii vitale". Știința și filozofia de stil „naturalist" își făceau o ambiție din a reduce totul, deci și viața, la dansul mecanic al atomilor. Gîndirea naturalistă nici nu putea, dar nici nu voia să accepte ideea unei puteri „creatoare" de viață, o putere plăsmuitoare de organisme, o putere care, lucrînd în materie, întrece totuși materia. Naturalismul, ca stil artistic, contestă în același fel orice principiu creator. Flaubert închipuia activitatea artistului strict încercuită de surprizele exterioare ale observației. Creierul artistului, substanța sa nervoasă, se reduce tot mai mult la organele senzitive, periferice, la „retină" înainte de toate. Imperativul categoric al vremii era: artistul n-are dreptul să modifice nici o linie în imaginea plină de întîmplătoare umbre și sinuozități a naturii. Artistul e chemat să *vadă*, el n-are dreptul să „creeze". Artistul, în redarea realității, trebuie să fie complet pasiv, receptiv, un

aparat de înregistrare. Artistului i-ar reveni deci o menire în pasivitate. Desprins dintr-o concepție mecanicistă, acest gînd despre destinul în pasivitate al artistului și-ar găsi de fapt desăvîrșita întrupare în artistul-mașină, în aparatul fotografic. Dacă ar fi putut, naturaliștii s-ar fi transformat cu voluptate în aparate fotografice.

Cu mai multă îndreptățire decît oricînd înainte, omul de știință de stil naturalist și-ar fi putut însuși cuvintele lui Newton: *„hypotheses non fingo"*[1]. Ipoteza implică neastîmpăr creator. Omul de știință de stil naturalist va lupta deci împotriva ipotezei. Comte voia o știință cu un minim de ipoteze. Pentru marele pozitivist, ipoteza era de fapt o rămășiță din obiceiurile de gîndire ale perioadei teologice și metafizice. Pentru el, știința are o menire striat delimitată: să înregistreze fapte și mai ales să descopere legătura dintre fapte: legile. Știința n-ar avea sarcina de a „explica" fenomenele, ci pur și simplu de a le constata. După părerea fizicianului Kirchhoff, ținta științei ar fi „descrierea" cît mai simplă a fenomenelor. Kirchhoff definea cu aceasta ireproșabil cîmpul de activitate al științei așa cum îl vedea și trebuie să-l vadă omul de stil naturalist. Receptiv, cum îl cere noul stil, omul de știință al epocii ce începe pe la 1850 nu mai simte nevoia să „explice" fenomenele, ci numai să le „descrie". Sfiala de ipoteză rezultă din pasivitatea oglinditoare în care se complace omul de stil „naturalist" după ce romanticii trăiseră exclusiv întru și pentru ipoteză. Artistul și omul de știință care urmăresc o atitudine receptivă în fața realității simțurilor sunt apariții de consens în cadrul aceluiași cîmp stilistic. Arta și știința merg pe drumuri paralele, fără a se influența în acest paralelism. Asemănările de atitudine și de forme de realizare nu rezultă din înrîuriri; ele sunt corespondențe de „cîmp stilistic". Contemporanii ale căror produse spirituale se desprind din același cîmp stilistic nici nu-și dau seama de aceste corespondențe. Pentru descoperirea corespondențelor de stil îți trebuie distanța istorică, perspectiva trecutului.

[1] În traducere: „eu nu inventez ipoteze" (*n.ed.*).

Stilul naturalist făcea din om un receptacul al lumii cu dreptul de a se lăsa fecundat, dar fără dreptul de a crea ceva dincolo de realitatea simțurilor. În artă, această pasivitate oglinditoare își avea reversul în oroarea de mit, în sfiala de poveste, în detestarea gestului patetic-spectacular și a oricărei transfigurări; în știință, fobia față de ipoteză are simptomul cel mai caracteristic al aceleiași atitudini. În filozofie, omul fugea de transcendențe și se concentra tot mai stăruitor asupra problemelor, luînd în dezbatere limitele cunoașterii. „Nu putem cunoaște nimic din ceea ce e dincolo de realitatea simțurilor" — era o credință obștească a vremii. Pasivismul filozofic, teama de construcții metafizice se cristalizau pedant și anxios într-un fel de agnosticism fatalist: nu vom cunoaște niciodată ultimele taine. Dar, în fața tainelor acestor oameni de stil naturalist, imaginația religioasă își simte aripile arse: tainele lor sunt realități banale, fără de nici o aură cerească. Pasivismul „naturalist" taie deci zborul închipuirii creatoare și acolo unde aceasta ar fi mai îndreptățită decît oriunde: în fața necunoscutului.

Unul dintre marii „naturaliști", foarte conștient de programul artistic la alcătuirea căruia colaborase, dădea unui elev sfatul: Dacă vrei să descrii un foc în noapte, privește acest foc pînă cînd observi că nu mai seamănă cu nici un alt foc ce l-ai văzut. Impresia aceasta *singulară* devine momentul rodnic în meșteșugul scriitorului naturalist. Sfatul maestrului precizează cu un exemplu pitoresc însuși principiul interior datorită căruia există arta naturalistă. Artistul de stil naturalist, ieșit din atelier în aerul proaspăt, caută impresia singulară; el scapă de clișeu, împrospătîndu-se mereu la izvorul ce nu-și repetă nici o undă — al fenomenalității. Dacă artistul clasic și cel mai adesea și artistul romantic aveau obiceiul să retușeze singularul, ridicîndu-l pe un plan de idealitate și revărsîndu-l în matca „tipicului" rotunjit, artistul de stil naturalist coboară iarăși panta ce o suiseră înaintașii săi, fii ai altor stiluri. Fenomenele de aspecte accidentale, unice, colțuroase, cu lipsuri și exagerări, fac împărăția vastă în care se simte acasă artistul de stil naturalist. Clasicii și, în majoritatea lor, romanticii înclină spre forma *tipică* a lucrurilor și ființelor

(clasicii spre tipul *static*, romanticii spre tipul *dinamic*): artiștii de stil naturalist se apleacă spre forme individuale, unice în felul lor. Să examinăm într-o atare perspectivă un tablou de tinerețe al lui Courbet: *Înmormîntarea la Ornans* (1850)[1]. Privită din punctul de vedere al picturii clasice-romantice, compoziția în acest tablou în care se înghesuie foarte multe figuri este inexistentă. Mulțimea de interesați sau de simpli curioși ce întovărășește înmormîntarea e surprinsă întîmplător într-o situație dată. Ansamblul are un aspect cu totul incidental. Pictorul nu s-a căznit deloc să așeze personajele în grupuri, ca să alcătuiască o configurație cu mase geometrice distribuite în spațiu. Aproape fiecare din personajele care asistă la această prea obișnuită înmormîntare stă întîmplător acolo unde stă, și fiecare gîndește la altceva: unul se uită plictisit la preotul care nu mai termină litania, altul întreabă lucruri de toate zilele pe cel de alături. Lîngă groapă vedem și un cîine care adulmecă vînat depărtat. Toată mediocra și banala psihologie a unui orășel de provincie o citești în ochii acestei mulțimi pentru care moartea a devenit un „ce" cotidian, o realitate fără nici un semn de întrebare în urma ei. Cu cîteva decenii mai înainte, Cain al lui Byron ucidea pe fratele său Abel, fiind mînat de grozava, chinuitoarea tentație metafizică de a ști ce este moartea. Courbet răspunde țărănește: Iată ce este moartea: o groapă cu apă în fund în care îneci un sicriu. Acesta e Styxul subteran al cimitirului de provincie.

Oroarea de metafizică, alipirea la lumea dată, a simțurilor, aplecarea spre „individual" (ca mănunchi de note accidentale) sunt cîteva aspecte ce fac din „naturalism" un stil; toate aceste aspecte se regăsesc însă și în configurația unui alt stil ce a urmat naturalismului: ne referim la așa-numitul „impresionism", curent ale cărui începuturi apar pe la 1870. Impresionismul se naște de fapt din naturalism. Impresionismul va avea o seamă de note comune cu naturalismul, dar și unele cu aspecte particulare ce-l disting. Căci impresionismul reprezintă față de naturalism și o reacție „dialectică". Să dibuim prin stufărișul aparițiilor; poate că vom găsi momentele datorită cărora naturalismul și impresionismul se aleg ca stiluri distincte.

[1] În original: *L'Enterrement à Ornans* (*n.ed.*).

Pictura lui Manet trece prin ambele stiluri. Manet a fost unul dintre inițiatorii naturalismului, dar el devine încă o dată revoluționar, și anume revoluționar față de sine însuși. Pictura lui avea, în prima perioadă, drept obiectiv „natura", în a doua — „impresia". Situația cere lămuriri. Natura, așa cum o vedem, este urzită din lumină, aer, pămînt, apă și foc; natura reprezintă un ansamblu de fenomene și procese ce ni se înfățișează sub varii fețe, unele mai constante, altele mai schimbăcioase. Artistul de stil naturalist urmărea natura de linie mai *constantă*; impresionistul preferă să redea natura în elementele ei inconstante. Artistul de stil naturalist își alcătuiește obiectul din impresii care durează; impresionistul fixează pe pînză impresia cea mai fugară, cea mai incertă și cea mai fragilă. Elemente absolut invariabile natura nu prezintă simțurilor noastre niciodată. Toate elementele naturii sunt de fapt mai mult sau mai puțin *variabile*. Dar artistul de stil naturalist căuta să redea natura sub aspectele ei de maximă constanță, cîtă vreme impresionistul aspiră să fixeze natura sub aspectele ei de maximă inconstanță.[1] Artistul de stil naturalist circumscrie într-un fel concepte legate de *media* unor impresii; impresionistul reține impresia pură, singulară, nealterată de nici un concept. Artistul de stil naturalist crede încă în lucruri de o relativă substanțialitate; impresionistul este un adept al „momentului" fugace, el crede numai în mănunchiuri întîmplătoare de impresii ce se schimbă de la o secundă la alta. Această deosebire dintre stilul naturalist și cel impresionist ni se pare esențială. Observația aceasta, făcută deocamdată în marginea picturii, ar putea să fie generalizată și asupra altor domenii de activitate umană ce poartă pecetea celor două stiluri.

Materialismul filozofic (de stil naturalist) reducea fenomenele naturii la un numitor comun: la „materie" și „forță".

[1] Max Deri, *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*, Berlin, 1920.

Materialismul filozofic credea deci în anumite realități substanțiale care, luînd mereu altă înfățișare, ar subzista nealterate în ființa lor. Filozofia de stil naturalist se învîrtea prin preajma „constantelor" naturii. Știința de stil naturalist, în pofida sfielii ce o manifesta față de ipoteze, susținea cu tărie existența „atomilor". Aceeași știință urmărea pe toate căile să formuleze „legi" obiective. Preocupările filozofice și științifice ale oamenilor de stil naturalist se mențineau în limitele simțurilor; totuși, acești filozofi și oameni de știință își construiau în cele din urmă o medie teoretică și încercau să fixeze natura în constantele ei.

Literatura naturalistă face o psihologie de „constante". Un Flaubert, un Zola construiesc caracterele pe portative susținute, de lungă durată: ei analizează patimi, sentimente, porniri și feluri de a gîndi care, cu toate schimbările de zi și de noapte, de luni și de ani, persistă în om și fac, prin alchimia lor, din fiecare ființă un întreg organic de o vădită consecvență lăuntrică. Cîteva decenii mai tîrziu, un „impresionist" ca Huysmans nu mai urmărește în viața personajelor sale aceste linii de lungă durată, ci stările sufletești cele mai efemere, mai subtile, de-abia perceptibile. Psihologia impresionistă e o psihologie a schimbărilor aproape ireversibile ce au loc în om în durate infinitezimale. Asemănînd aceste psihologii „literare" de structură atît de diferită cu psihologiile „științifice" de stil naturalist și de stil impresionist, se confirmă încă o dată teza cu privire la „consensul" de stil al aparițiilor spirituale. Psihologia „științifică" era pe la 1860 încă în căutarea constantelor sufletești, fie în formă atomistă, precum ne-o dovedește asociaționismul psihologic, fie în forma, nu mai puțin rigidă, a „imaginilor" herbartiene, care, ca să dea o viață sufletească, s-ar combina după formule matematice. La 1889, adică exact în timpul celei mai frumoase înfloriri a impresionismului, apar *Datele imediate ale conștiinței*[1], întîia operă filozofică a lui Henri Bergson. Principiul acestei psihologii este „inconstanța". Conștiința e înfățișată ca fiind în

[1] În original: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (*n.ed.*).

necurmată schimbare *calitativă*, în creație, în curgere; pentru psihologia aceasta, un sentiment prelungit nu mai rămîne același, și nici o stare de conștiință nu se repetă aidoma.

Pe la 1880–1890, știința fizicii reușise în mare parte să stabilească un oarecare echilibru între „experiență" și exigențele „explicative" ale inteligenței umane. Echilibrul acesta, ce în curînd avea să se dovedească foarte precar, se întemeia pe încrederea oamenilor de știință într-o seamă de idei principiale și pe unele teorii acceptate în spiritul unui tacit conformism, fără de un prealabil control gnoseologic mai riguros. Crezul științific colectiv se sprijinea pe anumite puncte „tabu" de care nimenea nu se putea atinge fără de a-și atrage automat disprețul tuturor autorităților de catedră. Printre punctele fixe figurau, evident, următoarele: existența spațiului și a timpului absolut, existența materiei și a energiei, existența „legilor", existența atomilor ca ultimă ireductibilă realitate. Apare atunci opera științifică și filozofică a lui Ernst Mach. Ca teoretician al cunoașterii, Mach își ia sarcina de a pipăi încheieturile de minoră rezistență ale științei. Mach va arăta că știința comite în multe privințe aceleași erori, derivînd dintr-un grosolan antropomorfism sau din ipostazierea conceptelor de care se făcuse vinovată mai înainte „metafizica". Îndeosebi ipostazierea conceptelor ar fi marea eroare a științei moderne. Mach învinovățește știința de a-și fi alcătuit o întreagă „mitologie" a materiei și a forțelor. Cert, teoria atomilor a făcut, susține Mach, posibilă previziunea atîtor fenomene. Conceptele, ipotezele, teoriile fac neîndoios servicii omului; de unde nu urmează că trebuie să le conferim o adecvație în raport cu o realitate oarecare dincolo de lumea simțurilor. După părerea lui Mach, știința a născocit o întreagă mitologie alături de realitatea „senzațiilor", alături de această singură „realitate". Realitatea nu este alcătuită din „atomi", ci reprezintă o sumă de senzații: culori, sunete, mirosuri, presiuni, spații, timpuri... Nu există nici „lucruri": există numai complexe de senzații, unele mai statornice, altele mai puțin. Ideea „atomilor" e o plăsmuire a minții; ea îndeplinește în gospodăria inteligenței funcția de a exprima „economic",

adică cu minimă cheltuială de energie, un număr imens de fapte. Dar ideea aceasta, la fel cu toate ideile, nu are o adevărată funcție gnoseologică, ci numai o funcție de orientare în lumea pur empirică. După Mach, senzația este realitatea însăși. Teoriile, ipotezele, ideile sunt o simplă mitologie de o utilitate practică uneori, cel mai adesea o zadarnică risipă de energie. Nu vom dezbate aici fondul chestiunii. Pentru noi (de astă dată) părerile lui Mach nu reprezintă o filozofie de discutat, ci o apariție „istorică" pe care o integrăm într-un anume „cîmp stilistic". Pe Mach îl vedem ca pe un exponent al „impresionismului". Într-adevăr, dacă trecem în revistă arta timpului în care Mach și-a alcătuit gnoseologia „senzației", ajungem repede la încheierea că această filozofie pare a se desprinde din meditații în fața unor tablouri de pictură „impresionistă". Să privim tablouri de Manet, de Monet, de Renoir sau de-ale altor impresioniști: o grădină, o tufă de liliac, un nud. În aceste tablouri, „realitatea" simțurilor își leapădă materialitatea, lucrurile își pierd consistența, totul se dizolvă într-un joc de lumini, totul devine senzație vaporoasă. Linia se topește în umbră. Umbra se preface în reflex de culoare. O culoare îndură efectul complexului de culori din jurul ei, dobîndind caracter de inefabilă „nuanță". Lucrurile, de contururi iluzorii, par simple îngroșări de atmosferă. S-ar crede, fără de nici o rezervă, că Mach a trăit într-o lume cum este aceea a impresioniștilor. Și pentru el totul devine pură senzație. Materia dispare. Lucrurile de asemenea. Asemănarea aceasta, învederată, dintre filozofia empirismului pur și arta impresionismului este una dintre „corespondențele" cele mai semnificative ale veacului trecut. Aparițiile sunt contemporane, dar e sigur că omul de catedră Mach n-a știut nimic despre arta impresionistă — absolut nimic. De altfel, nici nu ni l-am putea imagina pe Mach umblînd prin expoziții de pictură spre a-și alcătui teoriile filozofice ca un comentariu în marginea tablourilor lui Monet sau ale elevilor germani ai acestuia. Și totuși, filozofia lui Mach pare un comentariu în marginea experienței „impresioniste". Mach se străduia să cuprindă realitatea cît mai fără de ipoteze cu putință, la

nivelul „senzației". Prins în acest joc al „elementelor" (al senzațiilor pure), Mach a făcut în veacul trecut cel mai hotărîtor pas spre „relativismul" de mai tîrziu (chiar și concepțiile de „spațiu absolut" și de „timp absolut" îi sunt suspecte); dar o artă a relativismului este și impresionismul. Manet voia să fixeze pe pînzele sale momentele cele mai „relative" și mai „fugare" ale naturii: o grădină topită în lumina solară, așa cum această lumină este o singură dată, la orele 10, în ziua de 25 iunie. Manet știa că reflexele și nuanțele se schimbă de la o secundă la alta. Mach și-a dat seama, ca și Manet, că natura are numai aspecte relative și accidentale. Acesta este motivul pentru care Mach îngăduie științei alcătuirea de ipoteze doar ca un mijloc *subiectiv*, de *orientare*; acesta este motivul pentru care Mach neagă din capul locului valoarea gnoseologică a ipotezei pe linia unei adecvații în raport cu vreo realitate oarecare, dincolo de lumea senzațiilor. Manet nu admitea în artă „compoziția" după înalte și abstracte nevoi geometrice. „Realitatea" era, după Manet, plămădită din aburii schimbăcioși ai senzațiilor în veșnică curgere. Astfel, analogia de „stil" dintre filozofia lui Mach și criteriile intrinseci ale impresionismului ni se pare irecuzabilă.

Henri Bergson e psihologul ultradiferențial al impresionismului, cum Ernst Mach a fost fizicianul. Se știe că impresionismul cerea adepților cît privește pictura să nu mai lucreze în „culori", ci numai în „*nuanțe*" de culori. Se manifestă în această pasiune pentru nuanță un stil care a stăpînit Apusul european între 1870 și 1900. Să recitim o dată studiul lui Bergson *Datele imediate ale conștiinței*; să-l recitim cu grija de a surprinde lumina ce o poate arunca asupra-i dialectica stilurilor. Se va vedea numaidecît rolul imens ce-l joacă „nuanța" în gîndirea marelui intuiționist. În filozofia lui Bergson, cuvintele își pierd rigiditatea, devenind mlădioase ca viața pe care ele vor s-o oglindească. Bergson „nuanțează" datele problemelor mai mult decît oricare alt gînditor; în privința aceasta, chiar înaintașii săi cei mai iluștri, ca Schelling sau Schopenhauer, sunt, în asemănare cu el, niște cîrpaci grosolani. Spre ilustrare, amintim finețea diferențierilor ce le operează Bergson între „durata

pură" și simbolul „spațializat" al acesteia: timpul. Durata adevărată accesibilă numai intuiției este, după Bergson, de natură calitativă, nu cantitativă, cum se crede. „Durata adevărată, așa cum o percepe conștiința în chip nemijlocit, ar trebui înșirată între mărimile de intensități, dacă în genere intensitățile se pot numi mărimi; în realitate, ea nu e o cantitate, și de îndată ce încerci să o măsori, îi substitui inconștient spațiul." Cu ce tranșantă finețe urmărește apoi Bergson toate falsele concluzii la care a dus confuzia dintre „durată" și „timpul spațializat", dintre „calitate" și „cantitate"! Psihologia lui Bergson este o psihologie a nuanțelor sufletești. Psihologia dinainte de Bergson cunoștea conștiința sumar, în cele șapte culori principale pe care ochiul nedeprins le întrezărește în curcubeu. A trebuit să vină Bergson ca să se arate că o stare de conștiință nu palpită în sine, separată de celelalte, și nici nu e legată de altele în chip mecanic, ci este organic întrețesută cu *toată* conștiința: o stare de conștiință cuprinde pe toate celelalte, e *nuanțată* în fiece moment de întreaga conștiință. Așa cum într-un tablou de Monet un grup de culori suferă reflexul înmiit al aerului din preajmă. Creșterea de intensitate a unei senzații înseamnă, după Bergson, schimbarea *calitativă* a acesteia. Concomitent cu această descoperire „impresionistă", se făcea cu neputință toată psihologia experimentală a naturaliștilor, care calculau cu stările psihice ca și cum acestea ar fi realități izolate și măsurabile. Stările de conștiință se pătrund reciproc, creînd în fiece moment un nou joc de *nuanțe*. Graiul omenesc nu prea este făcut să cuprindă acest proces continuu, melodic organizat și împletit din indefinibile nuanțe, al conștiinței. Graiul omenesc e făcut pentru a exprima concepte, iar conceptele sunt confecționate pe tiparul solidelor cu forme fixe. Procesul conștiinței urmează să fie surprins, în intima sa ființă, cu ajutorul unei intuiții care, în prealabil, se dezbară de toate procedeele matematice ale inteligenței, înzestrată cu categorii formate pentru realități spațiale. Psihologia lui Bergson e o psihologie a reflexelor pe care un sentiment le primește de la celelalte; o psihologie a stărilor aproape imperceptibile; a stărilor de conștiință ce nu se pot cuprinde în cuvinte. Cititorii își amintesc

desigur cele cîteva versuri în care Paul Verlaine își preciza arta poetică:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse et qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

.....

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance![1]

„Simbolismul" nu a fost decît o variantă poetică a impresionismului. Poezia lui Verlaine era o artă a nuanței, a indecisului amestecat cu precisul, cum arta pictorului Monet era o artă de „valori", iar nu de „culori". Linii ce se topesc în aer, culori ce absorb reflexele din preajmă, stări sufletești fără contur, senzații ce se produc la un punct de interferență al tuturor simțurilor, porniri vagi, adieri, umbre și penumbre — alcătuiesc materialul spumos și inconstant al artei impresioniste. Cuvîntul nu mai „înseamnă", ci „sugerează". Totul devine muzică. Nu cere Verlaine muzică mai înainte de toate? Nu aseamănă Bergson felul de a se organiza al conștiinței cu o melodie? Sculpturii lui Rodin, văzduh precipitat, zăpadă pe cale de a se topi, nu i s-a adus învinuirea că ar fi muzică, nu sculptură? Un celebru personaj al romancierului Huysmans își irosește viața și sufletul într-o morbidă dragoste de „nuanțe": ciudatul om mănîncă numai cu cuțite al căror argint se întrezărește prin poleiul vechi de aur șters, el bea numai ceai care a dobîndit o aromă specială prin faptul că a fost adus luni întregi pe cămile din depărtatul Orient. Se susține în general că drama ar fi un gen literar care nu prea suportă un lirism exagerat. Dar drama, genul ce pare cel mai puțin compatibil cu lirismul, nu oferă oare și ea exemple de realizări în stil

[1] Fragment din *Art poétique*, poem scris în 1882 (*n.ed.*).

impresionist? Teatrul lui Maeterlinck, ce este el dacă nu „impresionism"? Din dramele lui Maeterlinck atitudinea patetică, gestul eroic, fraza retorică dispar; și orice sănătate brutală de asemenea. Urmînd linia timpului spre vag, drama se interiorizează; tragicul, țesîndu-se din umbre și penumbre, devine aproape inefabil. Maeterlinck se mișcă prin regiunile de limită ale conștiinței cu aceeași pasiune cu care filozoful Bergson încearcă să prindă în cuvinte conștiința în curgere fără contururi și cu aceeași pasiune cu care muzicianul Debussy, contemporanul lor, transformă în sugestie indecisul nuanțat al sufletului omenesc.

Arta impresionistă încerca să fixeze impresii momentane, se hrănea din nuanțe și se străduia să redea finețea efemeră a senzației unice. Cert, un suflet care-și întinde necurmat antenele spre lumea în veșnică schimbare a impresiilor, trăind în ele și prin ele, sfîrșește prin a-și pierde suportul de substanțialitate. Un asemenea suflet devine tot mai mult o multiplicitate de euri momentane. Sufletul intră în dezagregare, confundîndu-se fără rezistență cu clipele în care el se desfășoară. O anume continuitate sufletească nu i se poate tăgădui impresionismului, dar continuitatea aceasta nu e de conduită, nu e linie de caracter ci o continuitate pur psihologică, de curgere, cum este aceea a rîului ce se limpezește și se tulbură după cum e cerul sub care și-a săpat albia și după cum e pămîntul în vinele căruia își poartă nestatornicia apelor. Impresionistul nu are diagonale sufletești, stîlpi și arcuri de boltă pentru arhitectonica ființei; el se țese din miile de stări pe care realitatea le stîrnește fără logică în interiorul crisalidei sale. Impresionistul este incapabil să împrumute lumii exterioare acea geometrie de mare linie ce dă inteligenței siguranța, pasului — orientarea și privirii — hotărîrea. Impresionismul se lasă sugestionat de o culoare cu cît e mai vagă, de un lucru cu cît e mai fără de contur, de propriul gînd cu cît e mai estompat. Una din cele mai desăvîrșite flori ale unui atare cîmp stilistic rămîne neapărat muzica lui Debussy.

Muzica lui Debussy e străină de orice logică ce ar putea s-o rotunjească într-un tot cu încheieturi organice. Ea se desfășoară în „construcții vizibil aeriene și fragile cărora le

lipsește osatura" (Lalo). Materia ponderabilă, cu articulații și delimitări, dispare și ea, cum filozoficește a dispărut din analizele fizicale ale lui Ernst Mach, contemporanul lui Debussy. Conturul tonurilor se șterge, cum în psihologia lui Bergson, adversarul atomismului psihic, se șterg contururile stărilor de conștiință. Debussy se ridică împotriva monumentalului prea construit, prea retoric și prea spectaculos al muzicii wagneriene. Muzica lui Wagner era de fapt o construcție alături de realitate, o construcție ce se putea asemăna cu sistemele metafizicienilor germani. Muzica lui Debussy, ocolind metafizica constructivă, dă expresie stărilor sufletești celor mai puțin consistente, celor mai fragile și mai apropiate de inconștient. Își are desigur și impresionismul metafizica sa, dar aceasta nu e de idei, ci de presimțiri. Metafizicii de stil impresionist îi lipsește palpabilul ce intră în formule. Pentru a înțelege „elanul vital" al lui Bergson, trebuie să ieși din zalele cuvintelor și din rigiditatea conceptelor. Pentru Bergson nu există „lucruri", ci numai „deveniri", continuitate vagă. Prin absența substanței palpabile și a formelor rigide, muzica lui Debussy pare o ilustrare a acestei metafizici, sau, dacă vreți, metafizica lui Bergson pare un comentariu în marginea artei lui Debussy. Muzicianul avea legături conștiente și afinități lucide cu literatura timpului său, dovadă textele în care și-a țesut din penumbre și murmur muzica: poezii de Verlaine, de Mallarmé, teatrul lui Maeterlinck. Muzica lui Debussy va reda prin urmare, înainte de orice, inconsistența, inconstanța, nuanțele stărilor sufletești. Debussy va lupta împotriva sintexei muzicale cu care ne-au obișnuit veacurile. El va sugera atmosferă și va exprima taine de-abia presimțite. Muzicianul urmează cu toate acestea indicațiile psihologiei impresioniste; stările simultane ale sufletului se pătrund reciproc, împrumutîndu-și reflexele, ceea ce face ca întregul acestor stări să plutească într-un vag indefinibil. Muzica lui Debussy e de fapt desubstanțializată; ea se pulverizează, organizîndu-se din nou, liber, pe un plan al ineditului și de ezitare, pe un plan de incertitudine, de spontaneitate măruntă, ce îngăduie numai notații efemere; ea are o creștere imprecisă și scapă oricărei logici ce ar încerca s-o articuleze.

*

Să încercăm a desprinde cele două cîmpuri stilistice, al naturalismului și al impresionismului, din însuși viul desfășurării lor istorice. Nu e nevoie ca operația să devină exhaustivă. Vom pune în lumină cele două cîmpuri numai în măsura în care succesiunea lor în timp relevă o mișcare „dialectică". Întrezărim în cele două „cîmpuri", desigur, o seamă de factori categoriali comuni. Atît naturalismul cît și impresionismul implică bunăoară un orizont spațial *infinit*. Atît naturalismul cît și impresionismul implică apoi năzuința formativă ce înclină spre *individualizare*. Ambele curente sunt susținute de o orientare spre lumea dată; în ambele se remarcă o negare a lumii „transcendente". Totuși, între naturalism și impresionism intervine și o răsturnare „dialectică". Care sunt tendințele naturalismului ce par atinse de mișcare „dialectică" ? Naturalismul voia să surprindă „natura" în aspectele ei de *maximă constanță*; impresionismul vrea să fixeze *„natura"* sub aspectele ei de *maximă inconstanță*. Pe la 1870, naturalismul era în apogeu; în acel moment s-ar fi putut bănui că după un timp oarecare se va produce o schimbare în orientarea spirituală a epocii. S-ar fi putut prezice că o „răsturnare" va avea loc. Dar nimenea n-ar fi putut să prevadă termenii răsturnării de a doua zi. Luînd astăzi, atîtea decenii mai apoi, în considerare „cîmpurile stilistice" ce stau la baza naturalismului și a impresionismului, ne dăm perfect de bine seama că un proces dialectic a avut realmente loc între ele. În cîmpul stilistic al naturalismului a existat factorul ce îndruma pe creatorii de cultură să redea natura sub fețele ei de maximă constanță. Acesta este factorul ce avea să fie atins de o răsturnare dialectică. Într-adevăr, în succesiunea stilurilor în discuție, factorul ce îndruma spre natura de maximă constanță este înlocuit prin tendința de a reda natura sub aspectele ei de maximă inconstanță. Iată că și de astă dată intervine o răsturnare „dialectică", dar *nu* „totală" și „previzibilă", căci nu e vorba despre răsturnarea unui *întreg* cîmp stilistic spre a fi înlocuit cu un alt cîmp stilistic; e vorba pur și simplu despre o răsturnare dialectică „parțială" și „imprevizibilă" a unei „categorii" din componența unui cîmp stilistic și despre înlocuirea ei prin altă categorie de sens diametral opus: „constanța" face loc „inconstanței". Totuși, printr-o asemenea remaniere parțială a unui cîmp stilistic se ajunge de fapt la instaurarea unui alt cîmp stilistic. De la „naturalism" se trece la „impresionism".

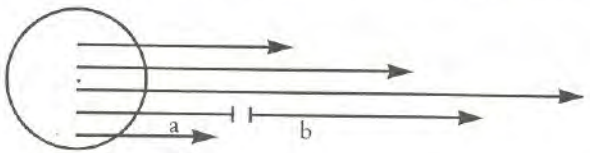
DURATA FACTORILOR STILISTICI

Cele mai eficiente puteri istorice sunt, după părerea noastră, determinantele stilistice proprii unei colectivități sociale sau unui individ. Trebuie să adăugăm numaidecît că atare determinante lucrează totdeauna „în mănunchi"; ele trebuie să formeze o bază destul de largă și de complexă ca să ajungă la o eficiență istorică. Factorii stilistici îi putem numi „determinante" cînd vorbim despre o „matrice"; i-am putea numi „vectori" cînd vorbim despre „cîmp stilistic". Determinantele sau vectorii constituie în *pluralitatea* lor substratul ce face posibilă crearea unor „lumi spirituale". Determinatele sau vectorii se completează reciproc ca să dea împreună o bază „cosmogenetică", bază de care nu se poate lipsi nici o plăsmuire spirituală și nici un fenomen istoric.

Un fenomen ce nu poartă într-un fel sau altul pecetea unei matrice stilistice sau a unui cîmp stilistic poate fi un fenomen natural, un fenomen biologic, un fenomen psihologic, dar nu un fenomen „istoric". Un fenomen ce nu se împărtășește din structura unui stil, sau care nu poartă amprentele unui stil, nu este obiect demn de istoriografie. De remarcat că istoriografii simt de obicei în chip instinctiv acest lucru chiar în momentul cînd își aleg un subiect de studiat. Din păcate, teoreticienii istoriei și ai istoriografiei nu au fost însă în stare să se ridice pînă la conștiința filozofică *deplină* a actului istoriografic și a obiectului istoric. Un fenomen, o faptă, o operă ce nu poartă pecetea complexă a unui stil pot să fie orice, ele sunt lipsite însă de condiția esențială a isto-

ricității. Statul pe care l-a alcătuit și l-a condus Ludovic al XIV-lea, structura acestui stat ierarhic centralizat, actele de însemnătate istorică ale Regelui Soare seamănă din punct de vedere stilistic cu perucile pe care le purtau curtenii, dar și cu palatul și cu copacii frizați din grădinile de la Versailles. Un fapt își dobîndește caratele istorice prin participare la un stil, altfel el rămîne un fapt divers, neutru, istoricește indiferent.

Determinantele unei matrice stilistice sau vectorii unui cîmp stilistic nu sunt factori de egală putere și durată. Observațiile istorice ne constrîng să atribuim factorilor stilistici o eficiență de mai lungă sau mai scurtă durată. Factorii stilistici, luați izolat, preexistă cel mai adesea produselor lor; ei pot să și supraviețuiască acestora. Astfel, unii factori se bucură de o durată de mii de ani, alții de o durată de sute de ani, alții de o durată de decenii. Unii factori sunt cu totul efemeri. Avem latitudinea de a reprezenta grafic această concepție despre factorii stilistici (determinante, vectori) în chipul următor. Un cîmp stilistic îl putem reprezenta printr-un „cerc". Din cerc ies linii de diverse lungimi; liniile reprezintă factorii stilistici, lungimea liniilor indică *durata* istorică a factorilor stilistici:



Eficiența factorilor stilistici care alcătuiesc un cîmp poate să înceteze fie într-un moment istoric, fie în altul. Cînd un factor încetează, el poate fi înlocuit cu altul de același gen. În figura de mai sus factorul „a" este la un moment dat înlocuit prin factorul „b".

Renașterea italiană, culminînd cu artiști ca Leonardo sau Rafael, se caracterizează prin aceea că include în cîmpul ei stilistic vectori precum categoria *spațiului infinit*, categoria formativă a *tipizării*, categoria *staticului* etc. Acest cîmp stilistic are o eficiență de peste două secole; la început, acest cîmp se alege din situații încă haotice, sau mai bine zis din situații caracterizate prin prezența altor vectori (la Giotto

bunăoară se remarcă tendința atenuată spre abstractul hieratic de obîrșie bizantină). În frescele lui Giotto surprindem însă o mijire, foarte firavă încă, a acelui cîmp stilistic care, prinzînd consistență și vigoare în opera unor creatori de artă ca Fra Angelico, Masaccio, Pisanello, Fra Filippo Lippi, Gozzoli, Piero della Francesca, Mantegna, Signorelli, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli, Piero di Cosimo, Perugino, Francesco Francia, își ajunge apogeul în creațiile lui Leonardo, Rafael, Correggio, Veronese, Giorgione, Tiziano.

Către sfîrșitul Renașterii, apare în Italia, chiar în opera unor personalități aparținînd încă Renașterii, o tendință de accentuare a dinamicului și o tendință de încărcare a decorativului. Cu aceasta se anunță barocul (Michelangelo). Cert, în Italia aceste tendințe se ivesc oarecum „dialectic", prin reacție față de o situație dată, față de înclinările proprii Renașterii ce-și cam istovise posibilitățile. Năzuințele intrinseci ale Renașterii s-au realizat în necontestate izbînzi încetul cu încetul. Izbînzile se desprindeau din adîncul matricei stilistice proprie italicilor. Apetitul de „mișcare", de încărcare a decorativului, ce se anunță cu Michelangelo, înseamnă în Italia un mod de a evita sterilitatea ce se înființa după epuizarea posibilităților intrinseci ale Renașterii. O ieșire din impas. Barocul apare, cu alte cuvinte, în Italia în chip „dialectic", ca o reacție față de tendințele stăpînitoare pînă pe la 1500.

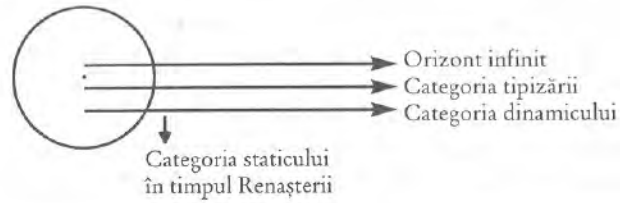
Nu în același chip se ivește barocul în Spania. Ibericii împrumută, nu încape vorbă, anumite elemente de la italici. Dar barocul spaniol dezvoltă o floră întrecînd enorm pe aceea a barocului italic. Amintim pe marii fii ai barocului iberic: Calderón, Lope de Vega, Góngora, El Greco, Ribera, Velásquez, Zurbarán. Alături de opera acestor mari creatori de artă, să amintim aici și alte apariții ale barocului iberic: pe Ignațiu de Loyola cu Contrareforma, expansiunea puterii spaniole peste oceane. Dar să evocăm pentru o clipă și oamenii acelei clocotitoare Spanii: ascetici și lumești în același timp, pasionați pînă la incandescență, stăpîni pe ei înșiși pînă la totala jertfire de sine pentru mai marea glorie a lui Dumnezeu. Să evocăm amestecul de sfințenie și de cruzime, de aventură și extaz, contradicțiile interioare ce caracterizează pe spaniolii acelor timpuri, turmen-

tarea și dinamismul epocii. Prin exaltarea simțurilor pe un fundal de credință, prin negarea simțurilor și întețirea fanatismului pînă la stigmatizare, însăși viața cotidiană ia în Spania aspecte baroce. Într-un asemenea mănunchi de învolburate fețe înflorește barocul în Spania. Dar cum se explică o atare țîșnire arteziană a barocului în această țară? Încercăm un răspuns: preocupări artistice de stil baroc s-au grefat în Spania peste anume tendințe profunde ce și-au așteptat momentul spre a înflori ca niciodată înainte. Într-adevăr, cercetînd istoria Peninsulei Iberice, descoperim că ceea ce este propriu barocului a existat în acea țară și mult timp înainte de baroc, adică în tot cursul istoriei. Un indiciu elocvent în această privință rămîne o lucrare plastică în piatră de calcar din secolul al V-lea î.e.n. ce se găsește la Luvru; ne referim la chipul unei principese iberice, numită și *Dama de la Elche*[1]. Nu e nevoie de o deosebită putere de observație ca să identifici în podoaba pompoasă a capului prins între două pernițe acoperind urechile și în colanele masive din jurul gîtului o încărcătură cosmetică și vestimentară de aproape înrudită, cît privește ornamentica și abundența de forme, cu arhitectura spaniolă în cele mai disparate variante ale ei. O tendință spre „mișcare" și spre încărcare excesivă prefigurînd barocul se poate urmări în Peninsula Iberică de-a lungul a două mii și cinci sute de ani. Cît privește starea de spirit, de exaltare și fanatism, nu este oare simptomatic și nespus de caracteristic faptul că în primele secole ale erei creștine, a doua zi după ce creștinismul devenise religie de stat în Imperiul Roman, întîii martiri păgîni care au căzut jertfă intoleranței creștine i-a dat Spania? Aici nu e vorba de un fapt divers, ci de un fapt istoric de o incontestabilă semnificație. Exaltarea, pasiunea pentru detalii și încărcare, turmentarea, dinamismul sunt porniri ce fac parte din „permanențele" *iberice*. Deschideți o istorie a artelor și veți vedea cum stilurile ce invadează Spania se adaptează pe rînd la toate înclinările acestea mai profunde ale spiritului iberic. Stilul gotic bunăoară devine în Spania foarte mișcat și înflăcărat. Chiar și Renașterea, sobră, calmă, ia în Spania forme excesive; ea apare

[1] În original: *La dama de Elche* — statuie policromă (*n.ed.*).

aici sau complet dezornamentată, sau îmbinată cu platerescul[1], arhitectură a podoabelor. Desigur, motivul sintetic cel mai caracteristic al barocului propriu-zis — simbolul spiralei concentrice și apoi deschise — lipsește încă în lungile faze de prefigurare barocă. Totuși, înclinările generale alimentate de umbre și penumbre, aplecarea spre încărcare și spre linia dinamică sunt prezente și active în Peninsula Iberică într-un timp cînd, în Italia bunăoară, stăpînesc copleșitoare precizia luminoasă, dreptliniarul, liniștea, siguranța, calmul euclidian. În Peninsula Iberică, stilul baroc, cu categoriile sale specifice, cu vîrtejurile sale, a dat peste un pămînt prielnic ce l-a hrănit ca o mumă de totdeauna a lui. Dacă barocul propriu-zis a înflorit cum s-a făcut în Spania, împrejurarea se explică fără de dificultăți. Tendințele barocului se suprapun în Spania pe o veche substanță iberică înrudită ce niciodată nu s-a dezmințit. În Italia, momentele ce au colaborat la construirea unui stil „baroc" se ivesc „dialectic", prin reacție față de momentele clasicizante, și reprezintă agenți mai vremelnici; în Peninsula Iberică, forțele, vectorii de cîmp care stau la baza barocului propriu-zis, sunt „permanențe". Așa s-ar explica și faptul că singura țară din Europa care a produs și un fel de *suprabaroc* („churriguerescul")[2] este Spania.

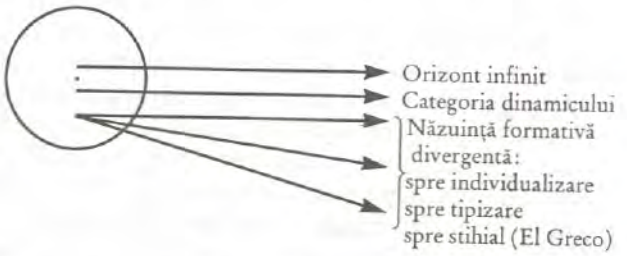
Barocul italian are aspecte temporale ce s-ar putea reprezenta grafic astfel:



[1] În original: *plateresco* — principalul stil folosit în arhitectura spaniolă la sfîrșitul secolului al XV-lea și în secolul al XVI-lea; se regăsește și în fostele colonii spaniole din America. Cf. și *infra*, p. 444 (*n.ed.*)

[2] În original: *churrigueresco* — stil rococo folosit în arhitectura spaniolă în a doua jumătate a secolului al XVII-lea; din punct de vedere estetic reprezintă o revenire barocă la platerescul timpuriu. Cf. și *infra* p. 444 (*n.ed.*).

Barocul iberic permite a fi reprezentat sub unghi temporal astfel:



Dar și alte exemple ilustrînd durata diferită a factorilor ce alcătuiesc un „cîmp stilistic" ne stau la îndemînă, putînd fi multiplicate după dorință.

Literatura rusească a cunoscut în secolul al XIX-lea o înflorire de incredibilă surpriză. Ea s-a afirmat cu o stranie putere, impresionînd Europa și lumea întreagă. Rusia și-a cucerit atunci, în scurt timp, un prestigiu de stea născută peste noapte din magice neguri. Ne referim cu aceasta, după cum se înțelege, la literatura romanelor, promovată pe întîiul plan al preocupărilor spirituale de condiții istorice cu totul aparte și locale, literatură în care orientarea „naturalistă" serbează triumfuri singulare. Ne referim la naturalismul, dozat cu un romantism întortocheat, al lui Gogol, la naturalismul organic, cumpătat, adînc trăit, niciodată programatic ostentativ, al lui Tolstoi și Turgheniev, sau la realismul fantastic al lui Dostoievski, la realismul visător al lui Gorki. Ținîndu-se seama de gradele sale de latitudine și longitudine geografică, fenomenul era desigur uimitor prin proporții, uluitor prin calitate și aproape inexplicabil prin aparențele sale de generație spontanee. Naturalismul în artă, realismul în gîndirea filozofică apar ca „stil" pe deplin caracterizat mai întîi în Franța și Germania. De amintit: Balzac, Flaubert, Courbet, Manet, pozitivismul, Feuerbach și toată stînga hegeliană. Cum s-a făcut, cum nu, marele curent, o dată pornit, a prins numaidecît și în Rusia. Și cu ce putere „naturalismul" și-a împlîntat rădăcinile în solul rusesc! Nu am exagera cu nimic situația dacă am afirma că în

spațiile moscovite naturalismul și-a găsit, cel puțin în literatură, cel mai fericit moment istoric al său, îngăduind cu aceasta romanului să-și atingă culminația universală. În Dostoievski și Tolstoi, Rusia a dăruit lumii fenomene spirituale de prim ordin, putînd fi amintite alături de cele mai proeminente piscuri ale literaturii universale.

Dacă examinăm modul de apariție a naturalismului în Occident, remarcăm numaidecît că acolo orientarea se datorează unei anume „dialectici" care, precum am văzut, intervine adesea în istoria stilurilor. Orientarea naturalistă era acolo, în Apus, un produs de reacție față de o situație spirituală anterioară, față de „romantismul" ce-și istovise toate posibilitățile. Cu totul altceva s-a petrecut în Rusia. Naturalismul ajunge în stepa rusească ca un program de import, dar acolo el dă peste orientări băștinașe de același sens, de o vechime multiseculară. Să reținem un fapt istoricește controlabil: arta populară rusă (și slavă, în general) abundă în motive naturaliste, vegetale și animale. N-am putea să excludem din capul locului ipoteza că sciții, care în protoistorie s-au așezat pe meleaguri ucraine, fiind absorbiți în aluatul etnic băștinaș, au păstrat puternice inițiative stilistice pentru toată lumea slavă. Arta sciților ne este cunoscută și poate fi arheologic identificată tocmai datorită motivelor ei „naturaliste". Prin atare motive, ea se deosebește izbitor de arta mai geometrizată și mai abstract stilizată a altor popoare, contemporane sciților. Iranieni la origine, sciții cutreieră stepa; ei se statornicesc și aiurea, dar mai ales pe acolo, în nordul Mării Negre, și impun locurilor un stil. (Cu toate că această ipoteză ni se pare foarte plauzibilă, o amintim aici numai în paranteză!) Dacă, totuși, naturalismul scitic n-ar putea fi pomenit printre antecedentele naturalismului rusesc, atunci să ni se dea voie să spicuim argumente cu privire la vechimea orientării naturaliste la ruși în timpuri nu tocmai protoistorice. Argumentul nostru principal rămîne totuși arta populară rusească. Și mai atragem luarea-aminte asupra notei „realiste" care însoțește toate stilurile ce s-au perindat în cultura rusă, în arta rusă. Prezența unei atare note realiste se poate urmări începînd din Evul Mediu

pînă astăzi. Stilul bizantin încearcă să reînflorească în iconografia medievală rusă, dar figurația sacrală a icoanelor ia o înfățișare mai puțin abstractă, ușor atenuată spre conturul „realist". Spiritului bizantin rusul îi adaugă „sufletul". Rigorile abstracte sunt „afectiv" atenuate și coborîte pe pămînt. Note realiste se pot urmări și în clasicismul și romantismul rusesc (Pușkin, Gogol). Chiar și impresionismul, cînd apucă pe mîini rusești, se învîrtoșește. Expresionismul și futurismul dobîndesc accente care apropie aceste orientări iarăși de „natură", de realitățile pe care aiurea ele le-au trădat. Lirica de forme moderne foarte îndrăznețe a lui Esenin are accente afective de un realism țărănesc. Stilurile moderniste nu se adaptează în Rusia la un „real" ce pare incompatibil cu tendințele lor genuine. Dar să revenim. Orientarea naturalistă de la mijlocul secolului al XIX-lea a creat în Rusia o floră literară (romanul) fără pereche într-altă parte. Nu urmează oare să punem această înflorire, acest zenit al culturii rusești, și pe seama împrejurării că naturalismul se grefa aici peste tendințe străvechi de același sens? În perspectiva aceasta, a suprapunerii unei orientări noi, vremelnice, pe o străveche, permanentă orientare, fenomenul zenitului „naturalist" rusesc își găsește cu aceasta o explicație. Neapărat că un filozof ca Spengler s-ar rosti împotriva unei atare explicații. Uluit de forța și de monumentalitatea romanului rusesc, Spengler a încercat să lămurească fenomenul în lumina teoriei *sale* despre cultură. Dar din interpretarea spengleriană „romanul" rusesc iese diminuat ca valoare. Gînditorul german s-a lăsat sedus în interpretarea culturii rusești de un fenomen ce ține de chimie și de cristalografie. Se știe că elementele chimice posedă particularitatea de a cristaliza în felurite forme ce le sunt predestinate. În unele împrejurări însă, materia poate fi constrînsă să cristalizeze și în forme ce nu-i sunt specifice. Fenomenul se numește „pseudomorfoză". Spengler e de părere că, sub presiunea condițiilor istorice, cultura, ce-și are cristalizările ei, manifestă și ea această anomalie. S-ar întîmpla, după opinia lui Spengler, ca un anume „suflet cultural", mai ales în fazele lui tinerești, să se rostească în forme ce aparțin altei culturi.

Exemplu: literatura rusă din secolul al XIX-lea. Cultura rusă ar fi, după Spengler, cea mai tînără printre marile culturi, deci susceptibilă de a fi atinsă de o atare anomalie. Cultura rusă a fost pusă în situația să se exprime în forme străine (pseudomorfoză); aceasta sub presiunea culturii occidentale care s-ar găsi în pragul bătrîneții. Teoria noastră despre cultură se deosebește așa de mult de a lui Spengler, încît ne permite să interpretăm perioada literară a romanelor rusești (Gogol, Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski) nu ca o anomalie formală, ci ca un moment de plenitudine istorică, cum probabil cultura rusească nu va mai avea niciodată un al doilea pe tărîm literar. Am văzut: înclinarea spre forme naturaliste este în istoria rusă o „permanență" de bază ce poate fi urmărită înapoi în timp pe o distanță de două mii cinci sute de ani, sau, dacă se exclude ipoteza scită, înclinarea naturalistă s-ar putea totuși urmări pînă cel puțin în secolul al XII-lea e.n.

Dorim să mai ilustrăm printr-un exemplu elocvent existența unor vectori stilistici de lungă durată, permanenți, și a altora de o durată mai efemeră. Cultura franceză și cultura germană, fiecare cu calitățile și cu deficiențele ei, reprezintă două mari închegări ale spiritului european. Atît cultura franceză cît și cea germană au o „istorie" a lor, de evoluție relativ firească, realizată timp de multe secole, la adăpost de influențe deformante din afară. Ambele culturi se desfășoară în faze, cu stadii intermediare, pe o linie majoră de dialectică stilistică. Succesiunea stilurilor în Franța și Germania, cronologia lor, nu e chiar paralelă. Cînd una, cînd cealaltă șchiopătează în urmă. Inițiativa stilistică aparține pentru unele domenii Franței, pentru altele Germaniei. Vrednic de luat în seamă este faptul că realizările stilistice corespunzătoare din Franța și din Germania manifestă un coeficient etnic ce menține între ele permanent aceeași deosebire. Coeficientul diferențial intervine de fiecare dată, indiferent de stilul despre care e vorba. Cultura franceză și cultura germană au trecut fiecare prin „romanicul" și „goticul" său, prin „barocul" și „clasicismul" său, prin „romantismul" și „naturalismul" său, prin „impresionismul" și „expresionismul" său. Dacă am face

comparație între stilurile istorice corespunzătoare din Franța și din Germania, bunăoară între goticul francez și goticul german, între clasicismul francez și clasicismul german, între romantismul francez și romantismul german etc., am vedea că diferența poate fi surprinsă totdeauna prin aceeași formulă. Formula ar fi aceasta: francezul este în toate stilurile sale mai *măsurat*, mai sobru, mai discret, mai „clasic" decît germanul. Germanul este în toate stilurile sale mai particular, mai *demăsurat*, mai „romantic" decît francezul. Clasicismul german e mai „romantic" decît clasicismul francez, care e clasic pînă la „academic". Goticul german e mai demăsurat decît cel francez; barocul francez e mai măsurat decît cel german. Etc. Nu credem să se găsească în toată istoria celor două popoare nici un fenomen excepțional în stare să anuleze valabilitatea acestei formule. De unde vine această permanentă diferență? Ne e teamă că nu vom putea răspunde la această întrebare decît circumscriind încă o dată constatarea. Diferența nu poate fi lămurită decît printr-un coeficient etnic. Francezul, oricare i-ar fi tendințele iscate de epocă, se simte îndrumat spre o spiritualitate de forme mai rotunjite, mai clare, mai stăpînite, mai discrete. Francezul tinde spre lamură transparentă, spre o cultură care vrea să fie tipică, lege diafană, un cristal, un model universal. El jertfește individualul de dragul măsurii, al retușei, al echilibrului. Germanul cultivă particularul, cețosul, pădurăticul, excesul, demăsuratul. Cultura germană are un caracter mai local, mai particularist, mai romantic, mai viu, mai puțin conformist decît cea franceză. Francezul ca ins e absorbit de un tip generic. Germanul crește lăuntric, debordînd legea, umplîndu-și cadrul individualității sale ca atare. Din această paralelă rezultă că francezul și germanul s-au realizat în cursul istoriei lor în cîmpuri stilistice adeseori asemănătoare, dar că anume factori diferențiali fac să se ajungă în cele din urmă la profiluri diferite. Din paralela făcută mai rezultă că năzuința spre *tipizare* este aproape o permanență la francezi, iar năzuința spre *individualizare* este aproape o permanență la germani. „Măsura" este o permanență la francezi; demăsuratul e o permanență germană.

Meditînd asupra „duratei" factorilor ce alcătuiesc o matrice stilistică sau un cîmp stilistic, ajungem la o concluzie nu lipsită de importanță pentru filozofia istoriei. Concluzia ar fi aceasta: niciodată factorii care alcătuiesc un cîmp stilistic nu au o durată egală. Prin remanierea unora dintre factorii constitutivi, însuși „cîmpul stilistic" poate deveni un *altul*. Prin activitatea unor noi factori în locul acelora care se sting, un „cîmp stilistic" se poate realcătui în complexitatea sa de *cîmp stilistic*, devenind cu aceasta firește un nou cîmp stilistic.

Din analizele desfășurate în legătură cu durata factorilor ce alcătuiesc un cîmp stilistic, trebuie să reținem încă un lucru: un factor stilistic oarecare are șansa de a dura cu atît mai îndelungată vreme cu cît se bucură de o mai mare vechime. Astfel, spre a ne întoarce la ultimul exemplu: tendința spre „măsură" ce o găsim la francezi încă din timpul romanicului și al goticului fiind foarte veche, are șansa de a dura și în viitor, oarecum fără termen. Același lucru se poate afirma și despre tendința spre „demăsurat" la germani.

INTERFERENȚE STILISTICE

„Cîmpul stilistic" nu este un tot indivizibil, nici monolitic, nici monadic. Un cîmp stilistic este un mănunchi de factori, numeric indeterminabil. Factorii pot să varieze independent unul de celălalt. Totuși, ei alcătuiesc un „ansamblu" întregindu-se în sensul unui tot „cosmogenetic".[1] La fel cu categoriile conștiinței (ale inteligenței) care dau împreună aspectele și articulațiile unui cosmos empiric, factorii sau categoriile (stilistice) ce aparțin inconștientului nostru alcătuiesc baza unor „cosmoide". Aceste „cosmoide" trebuie privite ca „plăsmuiri" ce-și au matricea lor; „cosmoidele" se prezintă

[1] Cf. cap. „Cosmos și cosmoide", în *Geneza metaforei și sensul culturii*, ed. cit.

sub aspectele fundamentale ale unor lumi *sui-generis*, ale unor *lumi „create"*. În tendința sa de a-și releva misterele existenței, spiritul omenesc substituie *lumii empirice* asemenea „cosmoide".

Spuneam că factorii ce constituie un cîmp stilistic nu formează un tot indivizibil; aceasta înseamnă că ei pot să varieze independent unul de celălalt, sau, recurgînd la o expresie oarecum fizicală, un vector stilistic poate fi înlocuit în cadrul unui „cîmp" prin alt vector de același gen. Categoria stilistică a spațiului finit bunăoară poate fi înlocuită prin categoria spațiului infinit; sau categoria formativă a „tipizării" poate fi înlocuită prin aceea a „individualizării" etc. Datorită acestei situații generale oarecum fragile, un cîmp stilistic se amestecă uneori cu un alt cîmp stilistic. Există, cu alte cuvinte, interferențe stilistice. În istoria umanității, anevoie s-ar putea indica cîmpuri stilistice care să se fi păstrat cu totul în afară de orice interferență cu alte cîmpuri.

În acest capitol ne vom ocupa de fenomenul, foarte variat în sine, al interferenței stilistice. Vom distinge mai multe feluri de interferențe. Pe orice teritoriu geografic pe care fapte și opere de-ale oamenilor le înalță la demnitate „istorică" pot avea loc interferențe stilistice. Există astfel un tip de interferențe stilistice de minimă importanță, care se produc cînd pe un teritoriu geografic oarecare două cîmpuri stilistice stau alături în simplu raport de contiguitate. Transilvania este un astfel de teritoriu, unde se constată prezența unor monumente arhitectonice clădite în stiluri de sine stătătoare (romanic, gotic, baroc). Acestea aparțin în general națiilor minoritare. Pe același teritoriu există și atîtea biserici românești în stil bizantin care aparțin românilor. Este vorba în cazul de față despre o interferență stilistică de natură pur exterioară, geografică. Amintim acest fenomen numai pentru motivul că de la o asemenea interferență stilistică de contiguitate se ajunge adeseori în celelalte interferențe, singurele care contează într-adevăr, la interferența eclectică și la interferența sintetică. Acestea țin de structura intimă a operelor de artă sau a creațiilor de cultură.

Despre o interferență stilistică „eclectică" vorbim atunci cînd stiluri diferite sau elemente de stiluri diferite se găsesc combinate în una și aceeași operă, în unul și același ansamblu de artă sau de înfăptuire de cultură. Spre a se putea vorbi despre o interferență eclectică, este suficient ca elementele aparținînd unor stiluri diferite să fie simplu *juxtapuse*. În interferențele eclectice, elementele stilistice disparate nu sunt supuse în chip structural vreunei adaptări în duh de reciprocitate. În istoria arhitecturii europene găsim nenumărate exemple de interferențe eclectice. Cutare biserică dispune de un pronaos clădit în cutare veac în stil romanic și de un naos ridicat mai tîrziu în stil gotic. La Coimbra, în Portugalia, ne-a atras luarea-aminte o foarte veche biserică medievală (Santa Cruz) în stil gotic, împodobită cu unele elemente manueline[1]; interesant este că acestei biserici i s-a pus o fațadă independentă, ca un paravan arhitectural, de oarecare grosime, despărțit de corpul vechi al bisericii printr-un interspațiu, aproximativ de un metru. Fațada este în stil baroc. Renovatorii bisericii ar fi voit parcă să marcheze (prin interspațiul dintre fațadă și corpul bisericii) cît mai subliniat eclectismul stilistic al încercării lor. În atare cazuri, eclectismul se datorează gusturilor variate ce s-au succedat prin epocile ce și-au dat contribuția la durarea atîtor sacre monumente. Stilurile se juxtapun în una și aceeași operă, produs al veacurilor. În părțile ca atare ale ansamblului, stilurile nu interferează. S-ar putea cita însă și altfel de interferențe, tot eclectice, dar de o valoare cu totul degradată. În partea a doua a secolului al XIX-lea, cînd în arhitectură epoca nu-și prea găsea stilul ei, s-au clădit pretutindeni în orașele europene atîtea monumentale zidiri în care arhitectul a urmărit pe de-a întregul un eclectism de stiluri. Aceasta în chip programatic și dintr-o penibilă sterilitate a inspirației artistice. Fiecare fragment al acestor clădiri reprezintă o confuzie de citate.

Un teritoriu în care interferențele stilistice duc la o rară bogăție de forme rămîne, în Europa, Peninsula Iberică, și

[1] Cf. și *infra*, p. 445 (*n.ed.*).

îndeosebi Spania. Nicăieri pe continentul nostru, stiluri din cele mai disparate n-au dat interferențe mai elocvente și mai variabile. De altmintrelea, Peninsula Iberică ilustrează din plin toate tipurile de interferențe. Se găsesc acolo interferențe pur exterioare, dar la fel prețioase interferențe „eclectice" și atîtea interferențe „sintetice". Lucrul este perfect explicabil, dacă ne gîndim că pe pămîntul iberic s-au întîlnit stilul răsăritean maur și toate stilurile europene propriu-zise: vizigot, romanic, gotic, al Renașterii, baroc, rococo etc. Ilustrări din cele mai strălucite oferă Spania pentru toate aceste stiluri. Pentru stilul maur pur sunt reprezentative Alhambra de la Granada sau La Mezquita de la Córdoba. Dar ciudat, pentru stilurile europene se găsesc anevoie ilustrări cu totul pure. Stilul gotic bunăoară este reprezentat, cel puțin în mare, prin catedrala de la Burgos, dar această catedrală a primit cu timpul adaosuri „plateresti", iar o anume poartă, „La Pellejería", este în stilul Renașterii. Căci ibericii manifestă o slăbiciune pentru interferențe. În general, stilurile europene ei le preferă amestecate: catedrala de la Tarragona este o clădire romanică-gotică, catedrala de la Toledo — în stil gotic și în stilul Renașterii tardive, în Catedral Vieja de la Salamanca romanicul tardiv se amestecă cu goticul etc. Iau ființă în Spania și unele stiluri locale, cum ar fi „platerescul" (întîia jumătate a secolului al XVI-lea), amintind prin felul său lucrări de artă meșteșugărească în argint; apoi un soi de baroc la puterea a doua, numit stil „churrigueresc" (începînd de pe la 1650), ilustrat, de exemplu, prin sacristia bisericii La Cartuja de la Granada sau prin altarele bisericii mănăstirești de la Paular.

Superlativ caracteristice pentru arhitectura din Spania sunt nenumăratele exemple de interferență eclectică sau de sinteză între stiluri europene și stilul mudéjar (mudejarii sunt artiștii și meșteșugarii de artă care, după eliberarea de către spaniolii creștini a teritoriilor de sub dominația maură, au continuat să lucreze în Spania, influențînd arhitectura timp de secole). S-ar putea afirma fără riscuri că arhitectura spaniolă de diverse stiluri europene obține tocmai prin combinația cu acest stil mudéjar o unitate specifică. Este ceva paradoxal în acest specific al arhitecturii spaniole, căci „spaniolitatea" pare un rezultat de sinteză între stilurile europene și stilul mudéjar. În orice caz, arhitectura spaniolă este o artă de interferențe, fie eclectice, fie sintetice. Una dintre cele mai vechi și foarte convingătoare sinteze ne-o oferă biserica San Miguel de Lino de la Oviedo (secolul al IX-lea) în stil vizigot sub influență arabă. La Guadalajara ne întîmpină splendidul Palacio de los Duques del Infantado în stil gotic tardiv și cu elemente de stil mudéjar în partea superioară a clădirii. Curtea leilor din același palat realizează o sinteză ciudată de gotic, mudéjar și Renaștere. Portale de minunată sinteză de gotic și mudéjar, cu accentul pe gotic, avem la Madrid (Hospital de la Latina) și la Burgos (Hospital San Juan). La Sevilla, în Casa de Pilatos vedem o curte mudéjar cu elemente de Renaștere și o altă curte în care elemente maure se amestecă cu elemente gotice și de Renaștere. Mai reținem o sinteză eclectică de mudéjar și baroc în Iglesia de la Magdalena, la Zaragoza, și o îmbinare de mudéjar și de baroc în catedrala de la Santiago de Compostela.[1]

Nu putem să încheiem rîndurile noastre despre interferențele stilistice, cînd eclectice, cînd sintetice, din Peninsula Iberică fără de a spune cîteva cuvinte și despre mai puținele dar calitativ foarte elocventele realizări pe aceeași linie de interferență din Portugalia. În această țară, tocmai în timpul cînd Europa se pătrundea de duhul clar al Renașterii, apare un stil local, numit după regele Manuel Fortunatul[2] „stil manuelin" (primele decenii după 1500). Se iscase epoca nebănuitelor descoperiri transoceanice, dînd loc unei creșteri imperiale fără pereche pe atunci în istoria europeană. Concomitent cu această euforie istorică s-a creat în Portugalia o arhitectură ilustrată prin biserici ca ieșite din fundul mării, cu decoruri fantastice de alge, corali și scoici și cu motive luate din tehnica corăbierilor. Era acest stil manuelin un fel de gotic de o gracilitate de mare finețe, cu infiltrații exotice. În portalele vechii

[1] August L. Mayer, *Alt-Spanien*, München, 1921–1922.

[2] Manuel el Afortunado (1425–1521), cunoscut ca Manuel I cel Mare (*n.ed.*).

universități de la Coimbra, stilul manuelin se realizează elegant, dar uneori el este paradoxal încărcat pînă la monstruozitate; avem în amintire o „celebră" fereastră de biserică de la Tomar ce repugnă oricărui gust cît de cît „european". În stilul manuelin, linia șerpuitoare, motivul împletiturii în spirală este dominant. Stilul manuelin face impresia unui gotic peste care oceanul și-ar fi aruncat motivele vegetale și de faună măruntă. Stilul manuelin este un gotic care caută parcă un vad spre baroc.

O interferență stilistică de natură sintetică dintre cele mai încîntătoare din Europa s-a produs pe pămîntul Moldovei în secolele XV și XVI. Este vorba despre o epocă de creație artistică de o învederată continuitate și de suprem elan. Această epocă cuprinde anii de domnie ai lui Ștefan cel Mare, dar începe mai curînd și depășește cu cel puțin un veac binecuvîntata domnie. În numita perioadă, în spiritul constructiv de care Moldova dă dovezi atît de strălucite, se constată o linie de ascensiune a unui stil local, cu elemente atît creatoare cît și de interferențe sintetice echivalînd creația. Stilul se împlinește sub domnia lui Ștefan cel Mare, cu toate că anume inovații în cadrul său se fac și mai tîrziu, cum ar fi împodobirea fațadelor cu pictură densă, de frescă. Un număr remarcabil de monumente s-au clădit sub domnia lui Ștefan, căci tradiția îi atribuie patruzeci și patru de mănăstiri. Soluțiile ingenioase, pline de suplețe, ce s-au dat unor probleme arhitectonice îndrituiesc pe istoricii artelor să circumscrie perioada ca una de maturizare a stilului „moldovenesc". Ce interferențe și ce sinteze au loc în acest stil? Elementele ce se îmbină aparțin cîmpului bizantin și cîmpului gotic. Sinteza e moldovenească.

Despre ceea ce stilul bizantin reprezintă, ca închidere și articulație de spațiu în panorama arhitecturii universale, ne-am expus părerile în alte lucrări ale noastre. Am arătat în acele studii că o biserică în stil bizantin întrupează arhitectonic ideea „transcendentului care coboară". Cupola, dezvoltată în semicupole laterale de la Hagia Sophia, este cerul care se revelează omului coborînd din înalt. Bolțile cilindrice

din vechile biserici românești, tot bizantine, prevăzute cu ferestre înguste, lungărețe, prin care pătrunde lumina, îngroșîndu-se că poate fi tăiată ca materia, sunt alcătuiri arhitectonice care fac posibilă tocmai „materializarea" luminii. În interiorul întunecat și afumat al bisericii, lumina trebuie să ia înfățișare corporală. Lumina se „materializează" într-un sens, pătrunzînd în spațiul sacral ca niște spade. Lumina este rezultatul întîiului act revelator al divinității. Această lumină ce se „materializează" simbolizează oarecum Logosul care se întrupează. Arhitectura bizantină are funcția de a face posibilă această întrupare, această revelație. Elementele bizantine pe care se pune accentul în bisericile de stil moldovenesc se înșiră deci printre acelea care fac vizibilă o transcendență coborîtoare. Ideea acestei arhitecturi este aceea a revelației ce se face omului din grație de sus. Goticul, închipuit pe ideea verticalei ce se înalță în infinit, redă prin elementele sale mai curînd înălțarea omului spre transcendență. Între tendințele de bază ale arhitecturii bizantine și cele ale arhitecturii gotice este desigur ceva „contradictoriu". Și totuși, în stilul moldovenesc aceste tendințe se îmbină în chipul cel mai armonios cu putință. Elementele gotice în stilul moldovenesc sunt îndeosebi contrafortii, arcurile tăiate la ferestre și portale; gotice sunt apoi anume forme ale sculpturii ornamentale, decorația în piatră străpunsă a timpanelor. Elemente gotice se remarcă uneori și în unele bolți ale bisericilor, de exemplu bolta pridvorului bisericii de la Bălinești.[1] În stilul moldovenesc, accentul cade în ansamblul arhitectonic pe elementele bizantine. Elementele gotice sunt silite să se „integreze" în ansamblul bizantin. Sinteza dintre elementele unor stiluri de tendințe diametral opuse în esența lor se obține datorită faptului că în concepția arhitecturii intră o deosebită grijă pentru pondere și măsură. Arcul tăiat, gotic, apare totdeauna foarte atenuat, cîteodată de-abia indicat. Contrafortii sunt utilizați

[1] Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, Editura Academiei R.P.R., București, 1959, p. 639.

cu o funcție aproape decorativă, parcă mai mult pentru a introduce o varietate în monotonia fațadelor decît pentru utilitatea lor constructivă. Mai tîrziu, cînd pereții exteriori încep să fie acoperiți cu fresce, s-ar zice că pintenilor gotici li se găsește o nouă funcție. Ei par făcuți pentru a cîștiga noi suprafețe, urmînd a fi acoperite de pictură. Un cuvînt despre pictura exterioară. Ideea acestei picturi ce împrumută atîta farmec stilului moldovenesc vine tot din concepția bizantină potrivit căreia biserica trebuie să fie „revelația" unei *lumi transcendente*. Sinteza aceasta, într-adevăr fericită, între elementele bizantine și cele gotice n-ar fi fost cu putință dacă în Moldova s-ar fi clădit în spirit măreț-monumental. Măreția ar fi chemat după sine numaidecît excesul. Dacă s-ar fi clădit în spirit de exces, formele bizantine și cele gotice, contradictorii în sine, n-ar fi îngăduit o sinteză atît de mulcomă, ce s-a realizat totuși. Izbînda moldovenească n-ar fi fost cu putință dacă în general spiritul românesc n-ar fi călăuzit de „măsură" în toate. Dimensiunile moderate ale arhitecturii moldovenești, cumpătarea în utilizarea elementelor, evitarea formelor excesive ale goticului, dar și ale stilului bizantin, sunt un secret al acestei singulare reușite. La norocoasa sinteză a contribuit neapărat și folosirea aspectelor organice, care atenuează în sensul „viului" toate formele și liniile arhitectonice. Coperișul de șindrilă, în a cărui înfățișare intră o tainică unduire și palpitație, colaborează din plin la impresia de „organic" a ansamblului arhitectonic. Desfășurăm aceste considerații privind îndeosebi biserica Sf. Gheorghe de la Voroneț, înălțată de Ștefan cel Mare în anul 1488 în locul unei biserici de lemn. Spre această biserică se îndreaptă mereu preferința meditațiilor noastre. În generalitatea lor abstractă, considerațiile rămîn însă valabile și în marginea altor biserici de stil moldovenesc, clădite atît în timpul vieții lui Ștefan cel Mare cît și după moartea sa.[1]

[1] Cf. *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Editura Academiei R.P.R., București, 1958.

IDEEA DE PROGRES ÎN ISTORIE

După concepția luministă din secolul al XVIII-lea, istoria omenirii s-ar realiza pe o linie suitoare. Se credea în acea epocă de raționalism și optimism că, în pofida unor recăderi intermitente pe trepte mai întunecate, istoria însăilează „progrese", al căror final scontat ar fi omul „uman", rațional, luminos, liber, cetățean al unui stat universal, destinat să fericească pe toți muritorii. Scopul istoriei ar fi întemeierea unui rai rațional terestru, lipsit de pasiuni pernicioase, emancipat firește de sub constrîngerile oricărei tiranii și cîrmuit exclusiv după normele, generoase în sine, ale minții omenești. Omul luminat, izbîndă supremă a pămîntului, va lăsa în urma sa toate superstițiile și toate miturile socotite ca rămășițe ale unor veacuri de beznă. În toate și peste toate va triumfa rațiunea, chemată să convertească toate iraționalitățile existenței în formule inteligibile, la îndemîna oricui. Filozofia luministă împărțea istoria în epoci luminoase și epoci întunecoase, după cum timpurile în chestiune corespund sau nu idealului ce ea și l-a alcătuit despre omul „rațional". Într-o atare perspectivă, Evul Mediu european apare ca o epocă de întuneric. Luminoasă ar fi istoria vechilor greci, cel puțin în unele perioade cînd accentul cade, evident, pe „rațiune". Un adevărat ideal reprezintă pentru luminiști statul chinez, întocmit în toate ale sale după rațiunea practică a lui Confucius.

Filozofia pozitivistă din secolul al XIX-lea vedea în istorie de asemenea un necurmat „progres". Auguste Comte visa o „umanitate" mai presus de „națiuni", ca țintă finală a istoriei. Un progres întrezărea Comte mai ales pe linia cunoașterii, care ar trece prin cele trei faze: teologică, metafizică, științifică. Încoronarea acestui proces ar aduce-o științele pozitive și tehnica.

Despre o mare linie ascendentă ce ar trece de-a lungul istoriei omenirii ne vorbește și filozofia idealistă a lui Hegel. Marele dialectician vedea istoria ca un progres al conștiinței de libertate, deci al libertății.

Mai există însă atîtea alte filozofii care întemeiază visurile omului pe ideea de „progres". Toate aceste filozofii înglobează în perspectivă progresistă cele mai felurite manifestări ale omului. Totul ar progresa într-un fel sau altul: filozofia, științele, artele, morala, civilizația; chiar și politica s-ar pătrunde de principiile unei etici mereu mai clare. Palpită în aceste filozofii un imens optimism.

Ne întrebăm: În ce măsură am putea să asimilăm ideea de „progres" filozofiei noastre? Răspunsul la o atare întrebare nu va fi tocmai simplu. Cu privire la ideea de „progres", avem nedumeriri și ezitări nu prea lesne de învins. Este posibil un progres în coordonatele istoriei, așa cum le-am schițat pînă aici? Hotărît lucru, de pe pozițiile pe care ne găsim nu vom putea vorbi despre un „progres" ca linie și profil ale istoriei în tot ansamblul ei. În anumite domenii și-n anumite limite, credem totuși că un „progres" este cu putință.

„Istorice" sunt după părerea noastră fenomenele ce iau naștere sub puterea „cîmpurilor stilistice". S-o spunem de la început: nu prea avem impresia că de la un „stil" la alt „stil" ar avea loc vreodată un „progres". Arta plastică de stil clasic a grecilor din perioada pericleică și arta goticului medieval implică desigur cîmpuri stilistice foarte diferite; a pune însă problema superiorității artei clasice grecești față de goticul medieval sau invers înseamnă cel mult a pune foarte greșit o problemă. Despre o linie de „progres" suntem îndrituiți a vorbi cel mult cît privește tehnica artistică cu care se realizează un stil, dar nu despre un progres de la un stil la alt stil. În orice stil, tehnica artistică este la început mai stîngace; în cadrul unuia și aceluiași stil, s-ar putea într-adevăr indica un progres al tehnicii artistice materiale și spirituale. Trecerea de la un stil la alt stil (de exemplu de la arta greacă la arta gotică) nu se face însă niciodată printr-un simplu „progres" al tehnicii artistice. În trecerea aceasta, de importanță capitală pentru mișcarea istoriei, intervin profunde schimbări vectoriale în cîmpurile stilistice.

Pentru ilustrarea „progresului" de sens limitat ce poate avea loc în atîtea din compartimentele istoriei, dăm un exemplu ce-l luăm din istoria artelor. Exemplul circumscrie, în linii foarte sumare desigur, modul cum stilul bizantin[1] se realizează progresiv, alegîndu-se și precizîndu-se din multele, adesea divergentele, dacă nu haoticele tendințe ale epocii în care el apare. Străvechi rămășițe de artă creștină s-au păstrat în catacombe. Cele mai multe sunt picturi murale. Anevoie s-ar putea distinge în aceste vestigii elemente de artă care să anunțe, măcar sub forme embrionare, stilul bizantin. Desigur, în pictura catacombelor se schițează, după cum era de așteptat, o tematică nouă; uneori însă chiar și această tematică e vetustă, încît prezența ei în catacombe se justifică doar prin interpretarea nouă ce se dă motivului sau temei. În catacomba lui Callistus de la Roma ne întîmpină figura lui Orfeu cu mielul — o aluzie la Bunul Păstor. Sub unghi formal-artistic, pictura catacombelor oferă privirii multiple și varii elemente de elenism, de largă circulație în epocă, uneori și elemente mai locale de pictură romană, amintind rococoul antic-pompeian. Indiferent de proveniență, toate aceste forme de artă creștină sunt, față de arta elenistică romană a epocii, involute, întoarse spre o oarecare primitivitate. Într-o pictură din catacomba Priscilla de la Roma, avînd drept temă profeția mesianică a lui Isaia, putem vedea cel mai vechi „portret" al Madonei. Nici acest portret nu se schițează încă deloc în sensul abstracțiunii bizantine, cu toate că chipuri de-ale zeiței Isis (cu pruncul în brațe) circulau în tot imperiul, popularizînd abstracțiunea egipteană. Dar să căutăm mai departe. Pe un perete din catacomba Sf. Petru și Marcellinus de la Roma, Isus Hristos e prezentat între figurile ce vor deveni izvoade pentru timpuri viitoare — ale apostolilor Petru și Pavel. Pictura este din secolul al IV-lea. De astă dată, în *alungirea* figurilor într-o ușoară tendință spre bidimensional, putem bănui ceva din stilul bizantin de mai tîrziu; aceasta în ciuda respectului ce se arată încă corporalității. În mozaicul de absidă din Santa

[1] Cf. Max Hauttman, *Die Kunst des Frühen Mittelalters*, Propyläen-Verlag, Berlin, 1937, și Hans von Soden, „Die Entstehung des Christentums", în *Propyläen Weltgeschichte*, vol. II, Propiläen-Verlag, Berlin, 1931.

Pudenziana, păstrat la Roma (384–397), ne întîmpină un magnific Hristos între apostoli pe un fundal de Ierusalim ceresc. Întruchipările artistice sunt de o monumentalitate masivă, figurile mișcate, încă învederat tridimensionale, plastice. Totuși, în stilizarea ca atare a figurilor a intervenit parcă aici o mînă care pare a anunța ceva din hieraticul bizantin.

Iscodind și prin alte locuri, vom da de urme ce vestesc un mai pronunțat „bizantinism". La Bauit, în Egiptul de Mijloc, s-au păstrat într-o mănăstire vestigii de pictură coptă din secolul al VI-lea. Într-una din aceste picturi, vedem în partea de sus înălțarea la cer a lui Isus Hristos, iar jos pe Maria între apostoli. Pictura se realizează fără de nici un iluzionism spațial de profunzime și accentuează frontalitatea bidimensională a figurilor. Ochiul ca atare, fără de ajutorul analizei, identifică aici stilul bizantin. Desigur că exemplul de pictură coptă la care ne referim se sprijinea pe o veche tradiție a cărei urmărire ne-ar duce pînă în străvechiul Egipt. Aici într-adevăr stilul bizantin ne apare prefigurat în multe și esențiale aspecte de-ale sale. Este cazul să amintim aici că într-un evangheliar vechi sirian din Armenia (Etșimiadzin), ne-au rămas din secolul al VI-lea miniaturi, printre care una reprezentînd pe Hristos între apostoli. Avem de-a face și de astă dată cu o „prefigurare" a unor aspecte bizantine, mai puțin pregnantă decît cea coptă, dar, oricum, cu o „prefigurare". Cele mai importante ilustrări ale stilului bizantin din perioada întîielor realizări monumentale ale acestuia va trebui să le căutăm însă la Ravenna, în biserica Sant' Apollinare Nuovo și în biserica San Vitale. Întîia a fost clădită de Teodoric cel Mare, și anume (vrednic de luat aminte) pentru cultul arian, pe la anul 500. Stilul bizantin se realizează în mozaicurile din Sant' Apollinare Nuovo cu mare putere. Monumentala operă dovedește în ce măsură arianismul, în ciuda abaterii sale de la dogma oficială, se integra în spiritualitatea creștină obștească și chiar în tendințele cele mai intime ale acesteia. Fapt e că arianismul prilejuiește realizări dintre cele mai monumentale ale stilului bizantin, prin ceea ce se arată că nu dogma ca atare imprimă unui stil caracteristicile relevante. Cele mai măreț

izbînzi ale stilului bizantin se datorează grijii pe care împăratul Iustinian a pus-o în cultivarea artei religioase. Mozaicurile din San Vitale, de amintit în primul rînd acela reprezentînd pe Hristos printre arhangheli, flancați de Sf. Vitalis și de episcopul Ecclesius, apoi acela reprezentînd pe împăratul Iustinian cu suita sa, sunt momentele de constituire înfloritoare a stilului bizantin. Aceste exemple dezvoltă consecvent bidimensionalitatea. Frontalitatea figurilor se alege pe deplin ca o normă a lucidității artistice supreme. Doar fețele ca atare ale figurilor mai păstrează puternice trăsături de portretistică realistă. Aici mai rămînea încă un drum deschis pentru sublimare, pentru spiritualizare. Un pas înainte pe acest drum aveau să-l facă artiștii care au închipuit mozaicurile din biserica Sf. Dumitru din Salonic în partea a doua a secolului al VII-lea. Aici liniile se abstractizează complet, chiar și portretele ctitorilor vor dobîndi trăsături mai dematerializate. În secolele ce urmează, stilul bizantin pierde tot mai mult contactul cu viața, cu organicul. S-ar putea susține pînă la un punct că tendința de a nu-ți face chip cioplit sau alte chipuri asemenea, ce se manifestă în secolele VIII și XI în mișcarea violentă a iconoclaștilor, apare încă de mai înainte sub o formă blîndă. Oare tendința artei bizantine de a decorporaliza și de a sublima figurile nu este un fel de iconoclasm atenuat? Iconoclaștii au tras doar ultima consecință din elanul spre spiritualizare ce trece prin epocă. Făcînd abstracție de orice ar aminti corporalitatea, iconoclaștii neagă în genere îndreptățirea icoanelor. Poate că iconoclaștii n-ar fi recoltat succesele, ce totuși le-au dobîndit răstimp de un secol și mai bine, dacă lozincile lor fanatice nu s-ar fi integrat în fond în aspirația bizantină multiseculară spre spiritualizarea tot mai accentuată a omului. După episodul mișcării iconoclaste, stilul bizantin își reia linia întreruptă, se desăvîrșește, ca apoi să înțepenească iremediabil. Rigiditatea hieratică, stereotipă, fără de nici o urmă de viață, își va întinde stăpînirea în Imperiul de Răsărit. Arta ca produs al virtuozității de lung exercițiu, al îndeletnicirii profesionale, cu simboluri goale, va serba triumfuri. Stilul bizantin, după ce își istovește posi-

bilitățile înscrise în cîmpul său stilistic, va trece într-o spectaculoasă fază de virtuozitate. Dar mai înainte de a ajunge la o concluzie, ne vedem obligați să atragem în operația de exemplificare a etapelor străbătute de stilul bizantin și arhitectura cu monumentele ei. În Antichitatea tardivă și în primele secole de creștinism oficializat, arhitectura are, prin aspectele ei de ansamblu, cam aceeași evoluție ca și pictura. Împăratul Constantin a clădit multe lăcașuri de cult pentru noua divinitate de stat. Împăratul a promovat îndeosebi arhitectura de tip bazilical care nu ezită să pună un accent sacral chiar pe materialitate. Am văzut ce rol joacă corporalitatea în pictura creștină de tip elenistic-roman. Bazilicile constantiniene alcătuiesc în stilul de epocă un moment ce corespunde mozaicului de absidă din Santa Pudenziana. Cupola, ca element arhitectonic al unei clădiri cultice, vine desigur din Răsărit. Adeseori, cupola apare înjumătățită și combinată cu arhitectura bazilicală de tip latin. Se vor fi ivit apoi și biserici cu cupole centrale ce prefigurează visul lui Iustinian. În nu mai mult de două sute de ani, arhitectura bizantină își ajunge apogeul: Hagia Sophia. Stilul bizantin se realizează cu aceasta în toată puritatea sa. Ca niciodată înainte, arhitectura izbutește, parcă împotriva firii sale, să se *dematerializeze*. Hagia Sophia nu prea are etape pregătitoare. Ea apare dintr-o dată, pe neașteptate, gata în toată perfecțiunea ei, fără preludii, cam așa cum s-a ivit *Divina comedie* a lui Dante. Cupola, ca un cer coborît ca să se „reveleze" — aceasta pare a fi ideea arhitecturală „sofianică". Arcadele, coloanele, cupola centrală dezvoltată în semicupole reduc materialitatea catedralei la strictul necesar, ca aceasta să rămînă pe pămînt și să nu se transforme într-un joc răsfrînt în „apa morților". Materialitatea e suspendată pînă la limitele realității ei, liniile și formele încetează de a fi delimitări ale greutății; ele sunt aici ca să exprime forțe și tensiuni; ele sunt aici ca să redea vibrații și armonii. Cele două tendințe, întîia spre corporalitate, a doua spre dematerializare, pe care le putem urmări îndeaproape în evoluția picturii creștine sunt prezente, cu antagonismul lor, și în evoluția arhitecturii. Tendințele își urmează la început drumurile lor separate; ele se îmbină apoi, încercînd soluții adeseori de impas. Învingătoare rămîne la urmă tendința spre abstract și dematerializare. După anul 1000, arhitectura bizantină alunecă tot mai mult pe căile comode ale copiei și ale virtuozității sterile. Patina timpului, estetica „ruinii" în general pot să acorde acestei arte calificative de înaltă prețuire. Estetica ruinii și a patinei nu ne poate însă orbi într-atît ca să nu vedem prin vălurile timpului răceala originară, de obiecte confecționate în serie, a acestor monumente. Artiștii prind să lucreze tot mai convențional, strînși în chingile canoanelor. Meșteșugul lor „progresează" ce-i drept, dar numai în sensul virtuozității. „Progresele" acestea ale virtuozității sunt cel mai adeseori „regrese" pentru arta ca atare. Arta autentică și virtuozitatea excesivă se exclud.

Cît privește creația artistică, nu putem deci să constatăm o linie unică de „progres" de-a lungul istoriei omenirii. Pe cîte o etapă izolată se poate vorbi despre un progres al tehnicii artistice; acest „progres" începe și se termină cu fiecare nou cîmp stilistic. Progresul nu atrage în sfera sa înseși cîmpurile stilistice.

Ce valabilitate are ideea de progres în alte domenii ale spiritului? Preocupările metafizice au generat la toate popoarele atîtea și atîtea concepții despre existență, viață, lume, divinitate. Totdeauna și pretutindeni, metafizicienii încearcă, pe cont propriu sau cu puteri unite, mereu unul și același lucru: revelarea misterului cosmic și divin. Problemele metafizice sunt probleme eterne. În cursul istoriei, ele au fost, sunt și vor fi reluate, încă o dată și încă o dată, fără sfîrșit. Încercările de soluționare a acestor probleme au loc prin viziuni abstract mitice, prin idei, prin concepte, fie sub formă aforismatică, fie sub formă sistematică, totdeauna însă într-un „cîmp stilistic". La fel cu orice revelare creatoare pentru care spiritul uman se simte chemat, metafizica rămîne ceea ce este: o încercare. În condiții de epocă, orice idee metafizică reprezintă un „moment". Situația aceasta se permanentizează de-a lungul istoriei. Dacă prin șirul de „revelări" ale „misterului" pe care ființa umană și le face sieși ne-am apropia de o reușită în absolut, atunci în istoria metafizicii s-ar putea vorbi despre

un „progres" de sens unic pe linia umanității în totalitatea generațiilor ei și pe o scară în absolut. În favoarea unui asemenea „progres" nu pledează însă nici un argument istoric. Dimpotrivă, după toate semnele, o revelare în absolut i se refuză omului. Acestea ar fi de spus cît privește aspirația pozitivă spre „revelare" ce îndrumă pe cei mai mulți metafizicieni. Metafizica mai are însă și un alt aspect în perspectiva căruia s-ar putea întrezări un loc ideii de progres. Mai înainte de a încerca o revelare, metafizica *deschide* misterul ca atare. Metafizica pune adică probleme. Pe această linie a punerii problemelor, un „progres" nu apare exclus. În cursul istoriei, problemele metafizice se *adîncesc* mereu. „Misterul" ce cade în obiectivul metafizicii cîștigă parcă în profunzime — aceasta în ciuda faptului că încercările de a „revela" în chip pozitiv misterul se dovedesc iremediabil caduce. Sub unghiul problematicii ca atare, se poate vorbi la fel și despre alte obiective ale gîndirii filozofice. Problema „cunoașterii" bunăoară s-a *adîncit* necurmat, ca „problemă", de la Platon pînă la Kant și după acesta. În istoria filozofiei remarcăm așadar un „progres", dar nu pe linia rezolvării pozitive, în absolut, a problemelor, ci pe linia *adîncirii* lor ca „probleme". Spre a se putea însă vorbi de un „progres" în accepția deplină a cuvîntului, o asemenea linie ar trebui să se remarce de-a lungul istoriei nu numai cît privește *adîncirea* problemelor, ci și în ceea ce privește *rezolvarea* lor.

*

În istoria științelor, ne este de asemenea îngăduit să vorbim despre felurite „progrese", progrese posibile, dar numai în anumite sensuri, care n-au legătură cu aspirația secretă de a „revela" *absolutul*. Astfel, în cadrul științelor ce se întemeiază pe simpla empirie, se constată în cursul veacurilor un vădit progres de „acumulare" a cunoștințelor. Astăzi plantele și animalele ne sunt *empiric* cunoscute pe o scară incomparabil mai largă și într-un spirit de precizie mai riguros decît îi erau cunoscute lui Aristotel. Rămîne totuși un fapt care delimitează un asemenea progres: aceste cunoștințe nu depășesc

nivelul empiricului, ele nu trec „dincolo" în transempiric, unde se situează obiectivul oricărei cunoașteri „revelatoare". La un progres ce se datorează acumulării participă toate științele empirice. Datorită acestor științe, o lărgire uriașă a orizontului accesibil simțurilor are desigur loc; această lărgire a orizontului nu se soldează însă niciodată cu o reală transcendere a orizontului dat.

Un progres de o semnificație, atrăgînd în sfera sa și o zonă mai adîncă a realității, se constată în istoria științelor exacte ale naturii, în fizică, în chimie, adică în științele care se întemeiază în primul rînd pe „experiment" și pe aplicarea matematicii în cercetarea naturii. „Experimentul" este o metodă de cercetare foarte complexă, la constituirea căreia colaborează atît simțurile cît și diverse mijloace *tehnice*. Cu ajutorul experimentului se obține o progresivă dezmărginire a orizontului empiric; aceasta nu numai în sensul *lărgirii*, ci și în sensul *adîncirii*. Datorită mijloacelor *tehnice* de care face uz experimentul, orizontul empiric se *mută* pe un plan mai adînc al existenței, dar fără de a *revela* propriu-zis „misterul", într-un sens ce ne-ar apropia de adecvație. Cu mijloacele *tehnice* proprii experimentului, se poate ajunge la o depășire în profunzime a empiriei obișnuite; prin depășirea aceasta, cercetarea se revarsă într-o altă empirie, într-o zonă ce mai înainte fusese pentru simțurile noastre „transempirică". Un exemplu ilustrează perfect situația: cu ajutorul unor dispozitive tehnice speciale cum ar fi cele ale camerei lui Wilson, electronii — particule constitutive ale atomului — pot fi făcuți „vizibili". Progresul cunoașterii naturii pe cale experimentală are însă o limită peste care nu se trece. Prin nici un fel de experiment nu se poate zgudui sau sparge, în vreun chip oarecare, principiul conservării misterelor instituit în univers. Despre un progres se poate realmente vorbi în istoria științelor; acest progres este însă limitat și ținut la nivelul posibilităților de cunoaștere proprii omului; prin acest progres posibil, nu se schimbă însă întru nimic situația de ansamblu a cunoașterii față de „mister". Experimentul nu deschide nicăieri poarta spre adecvație în raport cu absolutul.

Istoria științelor empirice sau a celor exacte-experimentale nu înregistrează însă numai un spor în larg și-n adîncime a empiriei. Din istoria științelor fac parte și toate încercările „teoretice" de a „releva" misterele existenței. „Teoriile" sunt plăsmuiri mintale, de intenție revelatoare în raport cu misterul. În calitatea aceasta de încercări revelatoare, *teoriile* sunt totdeauna supuse unei modelări „stilistice". Nu există în istoria științelor „teorie" care să nu aibă imprimate pe corpul ei stigmatele unui cîmp stilistic. Teoriile fizicale sau cosmologice ale lui Aristotel poartă pecetea stilistică a spiritului grec. Fizica lui Newton sau cosmologia fizică a lui Kant poartă amprentele stilistice ale spiritului european-apusean. Teoriile științifice, nefiind decît „revelări" în *limite de stil* ale „misterului", nu au calitatea de a sparge pe undeva frontul ce apără misterul de o dezvelire în absolut. Urmează de aici că în succesiunea istorică a teoriilor științifice nu vom putea descoperi un cert *progres linear* ce ar duce la „adecvație". Teoriile științifice schițează totuși, în succesiunea lor, un altfel de „progres". Teoria deschide drumul spre o tot mai amplă *dominație* asupra naturii. Pe această linie există incontestabile progrese ce se pot urmări pas cu pas.

Cu perspectiva „dominației" asupra naturii am fi ajuns în pragul unei alte probleme. În legătură cu consecințele *practice* ale „teoriei", se pune de astă dată marea problemă a „tehnicii" în general și, de asemenea, problema progresului posibil în cadrul tehnicii. În domeniul tehnic se ajunge, prin născocire de unelte și mașini, la o progresivă stăpînire asupra puterilor naturii și la o domesticire a lor. Aici, în domeniul tehnicii, „progresul", datorat acumulării mijloacelor verificate, născocirii și perfecționării lor, este cu putință într-un sens mai hotărît decît în oricare alt domeniu al preocupărilor omenești. Patria „progresului" ca atare este la drept vorbind *tehnica*. În miile de sectoare ale tehnicii se realizează un vădit progres de la o zi la alta, pe linie de utilitate, de randament, de economie de efort. Progresul eclatant, continuu, linear, ce are loc în istoria tehnicii, progres consistînd cel mai adesea într-o tot mai subliniată eleganță a soluțiilor, nu trebuie totuși să ne

amăgească cu privire la sensul adevărat al său, care nicăieri și niciodată nu iese din materialitate. Și mai ales nu e voie să ne lăsăm seduși de ideea că succesele practice, dobîndite prin construirea unei mașini, implică în vreun fel o confirmare a „teoriei" pe presupusa linie a „adecvației". Oricare ar fi izbînzile *practice* ale „teoriei", aceasta nu constituie dovezi pentru virtuțile *cognitive* „în absolut" ale „teoriei". De altfel, istoria înregistrează succese tehnice care se întemeiază pe teorii cu totul eronate asupra naturii sau pe cunoștințe pur empirice ce nu ating nici pe departe amploarea celor posibile. Un exemplu. În Antichitate se cunoștea pompa de apă (exemplar găsit în lacul Nemi, în Italia), aceasta o mie de ani și atîtea secole mai înainte ca Torricelli să pună în lumină legile empirice al fenomenului. Pompa de apă a putut deci să fie născocită fără premisele teoretice pe care ea pare a le implica. Ne întrebăm dacă tehnica în întregime n-ar fi putut să ia ființă și fără „teoria" ce-i corespunde. N-ar fi putut oare orice lucru tehnic să fie închipuit și pe temeiul *altor* „teorii" sau uneori pe bază de cunoștințe vagi pur empirice? Pompa de apă din Antichitate și atîtea alte invenții din aceeași eră îndreptățesc din plin o asemenea întrebare. Succesele într-adevăr neprevăzute, extraordinare, ale tehnicii moderne nu constituie cîtuși de puțin probe decisive că spiritul uman ar fi reușit prin cunoștințele sale să spargă pe undeva principiul conservării misterelor instituit în univers. Aici, în acest principiu, își găsește limitele și „progresul" de forme ale tehnicii.

*

Din cele arătate, rezultă că un progres în istorie este cu putință în cele mai diferite forme. Niciodată însă progresul n-are loc într-o zare nelimitată. În oricare din formele sale, progresul este limitat de o mai scurtă sau mai lungă durată și se împlinește pe linii cu totul *laterale* față de linia *existențială* proprie omului. În nici una din formele sale, „progresul" nu afectează întru nimic *existența* omului în anume *coordonate metafizice*. Progrese diverse care nu ating însăși ființa umană în fundamentele ei, poziția și situația ei în univers și în exis-

tență în general, sunt desigur cu putință și se constată realmente cu istoria la îndemînă.

Am văzut, în cele de mai înainte, că anume filozofi, cînd și-au pus problema „progresului" în istorie, și-au pus-o într-un fel mai radical decît suntem dispuși s-o facem noi. Chiar și teologia creștină vede „progresul" pe linia de *esență* a istoriei. Teologia creștină admite bunăoară un „progres" în istorie, al „revelației divine" ce s-ar face omului. Numai datorită acestui „progres" al revelației divine omul și-ar putea realiza în istorie destinul său metafizic. Într-o asemenea perspectivă, istoria devine un mediu ce colaborează la îndumnezeirea, într-un chip sau altul, a ființei umane. Procesul acesta ar avea loc sub forma unui „progres" în revărsarea grației divine asupra omului.

Pentru filozofii luminiști, ideea de progres ține de asemenea de esența istoriei. Istoria are, după păreri luministe, înfățișarea unui progres linear absolut. Pe o atare linie, omul s-ar realiza în calitatea sa supremă de ființă rațională. În concepțiile luministe „revelația divină" era înlocuită prin „rațiune". „Rațiunea" era pentru luminiști oarecum „divinitatea" în *om*.

La Hegel, omul realizează, prin progresul ce are loc în istorie, însăși rațiunea universală identică cu Dumnezeu. Sau, mai bine zis, rațiunea universală (Dumnezeu) se realizează prin om în „istorie" în chip suitor și tot mai complex.

În filozofia pozitivistă a lui Comte, omul este chemat să realizeze în cursul istoriei sale „umanitatea". Această „umanitate", așa cum o vede filozoful, reprezintă în fond o secularizare totală a „divinității".

Un progres istoric de un atare profil și de această anvergură nu întrezărim nicăieri și în nici un fel în perspectiva filozofiei noastre. Noi susținem că foarte felurite progrese, oarecum de mai lungă sau mai scurtă respirație, sunt posibile pe diverse linii *laterale* ale existenței umane, pe linii care nu ating esența ființei umane și nici poziția ființei umane în universul dominat de principiul conservării misterelor. După părerea noastră, un progres linear, unic, de profil metafizic nu poate avea loc în istoria omenirii, deoarece istoria aceasta este

o dimensiune complet solidară cu ființa umană ca atare. Omul nu poate sări peste sine însuși. Istoria este un mod temporal de-a lungul veacurilor, rezultînd din atributul *ontologic* specific ființei umane; istoria este o consecință a relativității și a limitelor, a „frînelor" impuse ființei umane prin permanente coordonate metafizice. Istoria omenirii, privită în perspectiva coordonatelor metafizice în care palpită ființa umană, este un drum fără acces în absolut. Pe această linie, mereu egală sieși, se întinde destinul tragic și măreț în același timp al omului. Desigur, activitățile omului, prin care se înfiripă istoria în fiecare moment al ei, sunt variate și complexe. „Progrese" *laterale*, înghebîndu-se chiar pe liniile acestor activități, sunt *posibile*. Toate aceste varii progrese posibile își au însă o limită peste care nu se trece. Un principiu a fost instituit, dintotdeauna și pentru totdeauna, în univers: principiul conservării misterelor. De acest răgaz se lovesc în cele din urmă toate activitățile omului. *Toate „progresele" îi sunt deschise omului, în afară de unul singur: în afară, adică, de acela care ar afecta într-un fel principiul conservării misterelor instituit în univers.*

FENOMENE, CUNOAȘTERI, CORDOANE CENZORIALE

Distingem în cosmos trei grupuri mari de fenomene ce ne sunt date spre „cunoaștere": spre cunoaștere la nivel uman, cu posibilități umane și în limite umane.

Întîiul grup este alcătuit de fenomenele naturii în sens restrîns. Încadrăm aici fenomenele fizice, cele chimice și cele biologice.

Al *doilea* grup îl formează fenomenele psihospirituale, adică fenomenele psihice, cum ar fi instinctul și inteligența, la animale, stările, funcțiile, procesele, actele psihospirituale la om.

Al *treilea* grup cuprinde exclusiv fenomenele istorice ale omenirii.

Toate aceste grupuri de fenomene sunt accesibile unei cunoașteri, dacă nu de adecvație în absolut, atunci de o cunoaștere relativizată în condiții umane. Toate aceste fenomene sunt susceptibile mai întîi de o cunoaștere receptivă în calitatea lor de obiecte „date". De fenomenele naturii luăm act prin simțuri; le putem descrie, le putem clasifica, le putem analiza. De fenomenele psihospirituale de asemenea putem lua act, fie prin trăirea lor, fie prin asimilarea lor cognitivă care are loc prin introspecție cînd e vorba despre trăirile subiectului cognitiv însuși, fie prin intropatie cînd e vorba despre trăirile unor subiecte străine de subiectul cognitiv. De fenomenele istorice se ia act pe diverse căi, de exemplu de-a dreptul prin simțuri cînd e vorba de fenomene contemporane cu subiectul ce vrea să le cunoască; aceste fenomene le putem descrie, le putem clasifica, le putem analiza. De fenomenele istorice în general — și mai ales de cele „trecute" — se ia act prin indicii, prin date, prin imaginație, prin intropatie, prin analiză. Neapărat că intuiția (prin simțuri) joacă un rol hotărîtor la înregistrarea, la inventarierea tuturor fenomenelor, oricărui grup ar aparține. În procesele, în actele de identificare a lor, intervine hotărîtor inteligența cu „categoriile" ei și enorma masă de concepte disponibile. Prin organele și mijloacele intuiției pe de o parte, prin mijloacele inteligenței pe de altă parte, fenomenele devin susceptibile de o cunoaștere aperceptivă ca „date" ale existenței.

Despre fenomenele din cele trei grupuri amintite mai sus nu se ia însă numai act aperceptiv în vederea constituirii unei cunoașteri de „fapte". Toate „faptele" o dată identificate servesc și ca pretexte pentru o cunoaștere explicativă sau „teoretică". Cunoașterea explicativă sau teoretică deschide o nouă perspectivă asupra fenomenului circumscris ca „fapt". Aspirațiile cognitive ale omului trec dincolo de „fapte" ca atare în vederea unei cunoașteri de *adîncime*. „Faptul" devine cu aceasta o „problemă". Punerea unei probleme este echivalentă cu *deschiderea* unui „mister" și solicită un act spiritual de

căutare a unei „soluții" echivalent unui act „revelator". Cunoașterea „teoretică" are demersuri foarte complexe. O putem ilustra prin exemple din diverse domenii. În fizică, fenomenul luminii bunăoară e susceptibil de o explicație prin teoria ondulațiilor sau prin teoria corpusculară (sau prin amîndouă deodată). Sau: chimia ne vorbește despre combinațiile în anume proporții cantitative ce pot avea loc între elemente; fenomenul este susceptibil de o explicație prin teoria atomilor. În biologie, fenomenul vieții este susceptibil de o explicație „materialistă" sau de una „vitalistă". În psihologie, de asemenea, se pot găsi diverse „teorii" pentru a „explica" viața sufletească cu toate formele ei. O asemenea „teorie" este de exemplu aceea a „reprezentărilor", a lui Herbart („reprezentările" luptă ele între ele pentru a se menține în centrul conștiinței; datorită acestei lupte, ar lua ființă viața afectivă). Din domeniul psihologiei, s-ar mai putea aminti ca exemplu de „cunoaștere *teoretică*" încercarea lui Freud: unui fenomen psihic precum este „visul" i se dă o explicație „psihanalitică" (în explicație intră ca factori inconștientul, conștiința, instinctul sexual, procesul de refulare, cenzura morală).

Cunoașterea „teoretică" s-a încercat și asupra fenomenelor istorice. Amintim pentru exemplificare încercările de a explica fenomenele istorice prin teoria raselor (Houston Stewart Chamberlain), prin teoria luptei de clasă (Ludwig Gumplowicz), prin teoria marxistă a bazei economice, prin teoria spengleriană despre „sufletul unei culturi".

În alcătuirea oricărei „teorii" cu privire la unul sau altul dintre fenomenele lumii, intervin o seamă de factori: întîi materialul brut fenomenal, în al doilea rînd inteligența cu categoriile ei, în al treilea rînd spiritul uman „revelator", chemat să propună o plăsmuire „teoretică"; aceste plăsmuiri au totdeauna o pecete „stilistică".

Există așadar trei grupuri mari de fenomene care solicită cunoașterea la nivel uman și în condiții umane. Dar ce înseamnă „cunoaștere" la nivel uman și în condiții umane? Cît privește „cunoașterea" de care este capabil omul în raport cu fenomenele, adică atît cunoașterea directă prin simțuri cît și

cunoașterea indirectă, de natură „teoretică", reamintim pe scurt părerile ce le-am expus în atîtea din lucrările noastre anterioare. Despre „cunoașterea" la nivel uman și în condiții umane am afirmat în studiile noastre că n-ar ajunge niciodată la o adecvație absolută în raport cu obiectul ei. Singura idee cu acces real în transcendență pe care spiritul nostru o posedă este ideea de „mister", dar această idee este o idee-negativ. Orice cunoaștere cu pretenții de „revelare", de dezvelire pozitivă a „misterului", o socotim ca fiind strict condiționată de structuri umane. În consecință, orice asemenea cunoaștere este relativă, limitată; în orice caz *străină de adecvația în absolut pe care ea o urmărește*. Teza aceasta a noastră despre poziția cognitivă a omului în lume circumscrie o stare faptică ce nu a fost încă prin nimic dezmințită pînă în momentul de față. În desfășurarea pe etape a filozofiei noastre, am încercat să dăm și o semnificație mai profundă, de natură metafizică, acestei stări de fapt. Ne referim la teoria „cenzurii transcendente", care conferă stării de fapt o anume legitimitate. Poziția cognitivă, cu posibilitățile inerente ei, proprie omului în univers apare în lumina teoriei despre „cenzura transcendentă" ca fiind rezultatul unei limitări, al unei „cenzuri" ce i s-ar aplica în chip structurat din partea unui Centru divin-demonic al existenței în general.

Am precizat în cele de mai înainte care sunt, pe grupuri, fenomenele ce se îmbie cunoașterii umane. Ne punem acum întrebarea: În ce măsură „cunoașterile" care se referă la cele trei grupuri mari de fenomene se resimt de efectul cenzurii transcendente? Prin termenul de „cenzură transcendentă" circumscriem de astă dată toate formele de „disimulare", de „limitare" și de „frînare" impuse „cunoașterii umane" în condițiile existenței universale.

Cît privește fenomenele aparținînd întîiului grup, adică fenomenele fizice, chimice, biologice, ar fi de spus că pe acestea le receptăm și le asimilăm conștiinței noastre prin *simțuri*. Rezultatul acestui proces de receptare prin simțuri a unui „mister" nu are semnificația unei reflectări mai mult sau mai puțin adecvate a unui „mister". „Senzațiile" stîrnite în conștiința noastră prin acțiunea „misterului" asupra simțurilor sunt pur și simplu „disimulări" ale misterului, iar nu „reflectări". Senzațiile reprezintă în cadrul cunoașterii doar „semnale" ale unui „mister". În procesul de cunoaștere la nivel uman, „disimularea" misterului sub forma *semnalelor* receptate de noi prin simțuri este întîiul efect ce-l putem atribui „cenzurii transcendente". „Misterul" ce ni se „semnalează" urmează apoi să ni-l „revelăm" noi înșine nouă înșine cu mijloace imaginare și conceptuale. Transformarea „semnalelor" ce ni se comunică prin simțuri în imagini și concepte se face în virtutea unor funcții de organizare proprii inteligenței. De la Kant încoace ne-am obișnuit să numim aceste funcții ale inteligenței „categorii". Categoriile, reprezentînd anume funcții structurale ale inteligenței, au după concepția noastră și o semnificație „metafizică". Ele pot fi privite ca *mijloace* ale „cenzurii transcendente". În felul cum datele simțurilor sunt prelucrate și organizate prin „categorii", vedem un al doilea efect al „cenzurii transcendente".

Datorită categoriilor proprii inteligenței, organizăm astfel, pornind de la „semnalele" receptate prin simțuri, o lume *empirică* de „obiecte" și de „relații" între obiecte. Această lume empirică este susceptibilă de determinări abstracte conceptuale. Aspirațiile cunoașterii nu se curmă însă aici. Dimpotrivă, aici ne ajunge invitația de a face un nou salt în procesul cunoașterii. În legătură bunăoară cu fenomenele fizice, chimice, biologice din lumea *dată*, se deschide în acest moment un nou proces de cunoaștere, de astă dată în *adîncime*, de cunoaștere „teoretică" a *misterelor* pe care fenomenele le reprezintă empiric. Dar orice cunoaștere „teoretică" ce pornește de la aspectul *fenomenal* spre a merge în *adîncime* se înjghebează și se alcătuiește, după cum de atîtea ori am arătat, sub constrîngerea unui „cîmp stilistic", sub presiunea „vectorilor" ce compun un asemenea cîmp. Asupra „teoriilor" ca plăsmuiri ale spiritului uman se imprimă o întreagă garnitură de *categorii stilistice* (un alt echipament al spiritului uman). La o analiză mai atentă, orice „teorie", mînecînd de la fenomene ale naturii spre a dezveli adîncimile, cuprinde în conținut și în

formă o seamă de elemente constitutive, cum ar fi „imagini", „scheme", „concepte". Lucrul acesta este arhicunoscut. Dar orice „teorie" mai cuprinde și elemente de „cîmp stilistic" — ceea ce e mai puțin cunoscut. Teoria *atomilor*, pe care Democrit a propus-o în Antichitate ca explicație a lumii, poartă întipărite pe corpul ei toate amprentele de stil ale spiritului grec. De asemenea, teoria „atomilor" la inzi poartă pecetea de stil caracteristică spiritului indic. Teoria atomilor a lui Dalton relevă stigmatele de stil ale spiritului european apusean. Orice inteligență intuitivă de oareșicare agerime și avînd o experiență în atare explorări le învederează. Categoriilor stilistice, în calitatea lor de vectori ai unui cîmp modelator, li se poate de asemenea atribui o semnificație metafizică în cadrul „cenzurii transcendente"; ele pot fi socotite ca un fel de „frîne transcendente"; ele ar frîna adică aspirațiile noastre „revelatoare" în raport cu misterele existenței. Iată un al treilea efect al cenzurii transcendente.

Ajunși aici, avem posibilitatea de a preciza care este situația cunoașterii, de nivel și în condiții umane, în raport cu fenomenele naturii (fizice, chimice, biologice). În procesele de cunoaștere avînd ca obiectiv aceste fenomene, cenzura transcendentă intervine cu trei cordoane care zădărnicesc accesul în absolut: întîiul cordon este acela al „disimulării" *misterului* prin simțuri; al doilea cordon este acela al organizării senzațiilor sub formă de lume empirică prin categoriile inteligenței; această organizare prin categorii a senzațiilor țese o perdea în plus între subiectul cunoscător și obiectul de cunoscut. Un al treilea cordon cenzorial este acela al categoriilor stilistice care frînează orice încercare „teoretică" de revelare a misterului. În cazul fenomenelor naturii (fizice, chimice, biologice), cunoașterea de adecvație în absolut este așadar sistematic, structural zădărnicită prin nu mai puțin de trei cordoane cenzoriale. O cunoaștere a fenomenelor în chestiune se realizează totuși, dar numai o cunoaștere la nivel uman și în condiții umane. Noi nu negăm posibilitatea cunoașterii în general; negăm numai posibilitatea cunoașterii în absolut. Omului îi este îngăduită o cunoaștere

adecvată numai prin ideea-negativ a „misterului"; omului îi sunt îngăduite și unele forme de cunoaștere, care sunt însă inadecvate; aceste forme sunt ce-i drept *pozitive*, dar în același timp „relativizate", deoarece sunt *cenzurate*.

Trecem acum la al doilea grup de fenomene ce ni se oferă spre cunoaștere. Ne referim la cele psihospirituale. Fenomenele psihice, precum senzațiile, sentimentele, afectele, stările voliționale, gîndurile, sunt — spre deosebire de fenomenele fizice — „ele însele". Fenomenele psihice nu reprezintă „altceva", precum aceasta se întîmplă cu fenomenele fizice care, așa cum le sesizăm, nu fac decît să ne „semnaleze" un „altceva". Fenomenele psihice sunt ca „trăiri" ele însele. Fenomenele psihice ce se petrec în noi le putem „trăi", dar le putem și „cunoaște". „Cunoașterea" acestor fenomene nu este identică cu „trăirea" lor. Un sentiment îl trăim nemijlocit, dar îl putem supune și unei „cunoașteri". Cunoașterea unui sentiment trăit poate fi mijlocită prin introspecție. La distincția ce o operăm ne ajută foarte mult o remarcă a lui Spinoza. Filozoful a notat pe vremuri că, prin observare atentă, prin „cunoaștere", am putea bunăoară reduce intensitatea unei „dureri". Observația lui Spinoza e valabilă și ar putea să fie generalizată. Toate trăirile de natură psihospirituală sunt susceptibile de o alterare prin introspecție. Dar, ca să reluăm firul gîndurilor noastre, însemnăm că între „fenomenul psihic" și „cunoașterea" sa prin introspecție nu este distanța de disimulare ce se interpune, spre pildă, între cunoașterea prin simțuri a unui fenomen fizic și fenomenul fizic însuși (misterul). Introspecția nu *disimulează* psihicul ca atare, ci îl alterează doar mai mult sau mai puțin. Spinoza spunea că introspecția poate „atenua" o durere. Fenomenul psihic rămîne în fond el însuși, chiar și cînd este alterat întru cîtva prin introspecție, cîtă vreme senzațiile sunt *altceva* decît misterul fizic ce ni se semnalează prin ele. Acesta este un aspect al chestiunii ce ne preocupă. Mai există însă și alte aspecte. Fenomenul psihic mai poate fi „cunoscut" și altfel decît prin simplă, imediată introspecție analitică și sintetică; în acest caz intră în joc cordonul cenzorial al categoriilor intelectuale, cu ajutorul cărora se efectuează

operația de analiză și sinteză. O atare cunoaștere prin categorii intelectuale *diformează* radical obiectul psihic ținut sub observație. Psihologia își zădărnicește accesul la adecvație datorită acestei cunoașteri categoriale. Pentru a ilustra situația, să ne gîndim numai la diformarea fenomenelor psihice cînd li se aplică categorii precum aceea a „substanței" sau a „cauzalității". Stările psihice, trăirile, se înfățișează în cazul acesta sub forma rigidă a unor corpuri materiale. Acesta este un alt aspect al „cunoașterii" fenomenelor psihice.

Și mai există și un al treilea aspect. Fenomenele psihice se pot „deschide" ca probleme de „adîncime". Astfel de probleme solicită „teoria". Un exemplu ne oferă teoria visului la Freud. Celebrul psihanalist creează eșafodajul complex al unei „teorii" pentru a explica un fenomen ca „visul". Inconștientul de natură psihică, instinctele, anume procese de conștiință morală sunt puse la contribuție pentru a explica în toată intimitatea sa visul. Printr-o asemenea cunoaștere „teoretică", Freud a reușit să scoată anume fenomene psihice din vagul perspectivelor de pînă atunci. Datorită „teoriei", un fenomen psihic precum este visul apare dintr-o dată în angrenajul unui complicat supradeterminism și dobîndește o finalitate precisă în jocul echilibristic al puterilor psihice. Problematica psihologică cîștigă prin aceasta întîia oară o adîncime și o amploare pe care numai problematica „științifică" le are. De altmintrelea, încă un fapt ni se pare indiscutabil: „teoria" freudiană a visului poartă amprentele stilistice ale gîndirii științifice din epoca în care ea a fost formulată. Epoca gîndea „teoretic" foarte fizical. Freud tratează visul cam în felul în care fizicienii tratează un corp fizic pus în mișcare după principiul paralelogramului puterilor.

Care ar fi așadar modurile de „cunoaștere" a fenomenelor psihospirituale și ce cordoane cenzoriale împiedică în acest domeniu accesul spre „adecvație"? Răspundem. Întîiul cordon cenzorial, acela al „disimulării" (efectiv prezent în cunoașterea fenomenelor fizice), este *absent* în cunoașterea psihicului. Fenomenul psihic este el însuși, el nu trimite spre *altceva* ascuns în dosul său. Situația își are evidența sa. O astfel de situație a putut să facă pe un Schopenhauer sau pe un Bergson să creadă că în lumea psihică noi ne-am găsi, cu posibilitățile noastre de cunoaștere, chiar în fața „lucrului în sine". Intuiția directă ne-ar prilejui aici o cunoaștere absolută. Situația nu este însă tocmai așa cum ne-o prezintă cei doi filozofi. Fenomenul psihic este el însuși ca „trăire"; de îndată ce încercăm să-l asimilăm prin cunoaștere, încep și distanțările față de el. Cunoașterea intuitivă, prin introspecție, a fenomenului psihic „alterează" deja întru cîtva fenomenul. Recunoaștem însă că aici nu e vorba de intervenția unui „cordon cenzorial" cum ar fi acela al „disimulării" (situație în care ne găsim față de „misterele" *fizice*). Nu e mai puțin adevărat că, privind lucrurile în ansamblu, suntem nevoiți să admitem că și în cunoașterea „psihicului" intervin anume cordoane cenzoriale. Nu trei, ca în cazul cunoașterii fenomenelor fizice, ci numai *două*. În cunoașterea psihicului intervine fără îndoială cordonul cenzorial al categoriilor intelectuale prin care organizăm materialul psihic al „trăirilor". Mai intervine apoi în cunoașterea psihicului (în „teoriile" despre psihic) cordonul categoriilor stilistice a cărui prezență efectivă o constatăm de altfel în aspectele de stil ale oricărei „teorii". Două sunt deci cordoanele cenzoriale ce zădărnicesc o cunoaștere „adecvată" a fenomenelor psihice: întîiul cordon este acela al categoriilor intelectuale; al doilea cordon este acela al categoriilor stilistice.

Al treilea grup de fapte ce se îmbie cunoașterii este acela al fenomenelor *istorice*. Spre deosebire de fenomenele fizice și de cele psihospirituale, fenomenele istorice au o notă distinctivă de ansamblu: ele sunt fenomene de înfățișare stilistică. Istoria este „istorie" în măsura în care poartă amprentele unui „cîmp stilistic". Elementul fizic și elementul psihospiritual sunt factori constitutivi, de implicație, ai fenomenului istoric; cu adevărat specifice în sens definitoriu rămîn pentru fenomenul istoric stigmatele stilistice. O demnitate „istorică" nu pot avea decît creațiile spirituale, organizațiile sociale, produsele tehnice, faptele politice etc. care se disting prin aspecte de „stil". Aceste aspecte țin de intenționalitatea inconștientă, sau uneori mai mult sau mai puțin conștientă, a fenomenelor

istorice. Există desigur nenumărați istoriografi care ignoră acest lucru; se întîmplă însă lucrul foarte curios că, atunci cînd fac istoriografie sau filozofie a istoriei, ei aleg totuși foarte just, aproape cu un fel de clarviziune, fenomenele de natură într-adevăr „istorică". Definiția ce o dăm istoricității apare astfel confirmată prin însăși practica cercetărilor istorice. Prin definiția ce o dăm fenomenului istoric nu facem deci decît să adăugăm unei practici milenare un moment de luciditate.

Urmează din cele de mai sus că o cunoaștere istorică își ajunge complet obiectivul urmărit cînd izbutește să releve nu numai apariția, durata și dispariția în spațiu și în timp a faptelor istorice, ci, mai vîrtos, cînd reușește să pună în lumină și aspectele de stil ce caracterizează aceste fapte. Firește, un istoriograf nu trebuie să realizeze necondiționat un asemenea postulat. Dar acesta ar fi obiectivul unei istoriografii conștiente de drumurile și de ținta sa. Ce mijloace are la dispoziție cunoașterea „istorică" în vederea unui asemenea scop? Pentru atingerea obiectivului ei specific, cunoașterea istorică are la îndemînă o seamă de mijloace și resurse. Printre acestea, intuiția este cea mai fertilă. Istoriograful își cultivă prin îndelung exercițiu o anume sensibilitate datorită căreia el va putea să distingă și să delimiteze în masa amorfă a faptelor istorice prezența activă a unor factori stilistici. Istoriograful mai are la îndemînă puterea de analiză și de sinteză, utilizabil de altfel în orice domeniu științific. Atît intuiția cît și puterea de analiză și de sinteză sunt daruri ce pot fi dezvoltate în sensul unei performanțe tot mai eficiente. Fețele stilistice ale unui fenomen istoric pot fi sesizate din partea oricui are darurile receptive necesare și nu este lovit de cecitate sau de daltonism istoriografic. Dată fiind imensa varietate a „stilurilor" din istoria omenirii, constatarea aspectelor, învederarea lor cer, nu încape vorbă, o *elasticitate* pe scară universală a sensibilității, o suplețe a puterii de analiză și o cît mai viguroasă întrebuințare, mergînd spre esență, a puterii de sinteză.

Ce piedici poate să întîmpine cunoașterea istorică în urmărirea obiectului ei?

Să stăm puțin și să cumpănim. În cele din urmă, istoria, sub fațetele ei specifice, ar putea să fie cunoscută mai bine decît ne putem cunoaște pe noi înșine. În definitiv, istoria este „creația" ființei umane; ca atare, ea are aspecte în funcție de intenționalitatea conștientă și inconștientă a ființei umane. Cunoașterea mai mult sau mai puțin „adecvată" a obiectului istoric ar atîrna, teoretic vorbind, exclusiv de elasticitatea sensibilității pentru stil, de subtilitatea și perspicacitatea analitică și de puterea de sinteză proprii istoriografului. Această situație norocoasă este însă un caz de limită, teoretic. Căci în chip practic, istoriograful întîmpină și el dificultăți în calea sa, adesea insurmontabile. Ca privitor și ca cercetător care studiază un fenomen istoric, istoriograful este, el însuși, echipat cu o garnitură de „categorii stilistice" ce îi aparțin atît ca individ cît și ca membru al unei colectivități. Istoriograful înclină cel mai adesea să vadă fenomenele istorice prin prisma și în perspectiva propriilor sale categorii stilistice. De aici decurg cele mai grave diformări în felul cum sunt văzute și prezentate fenomenele cînd e vorba mai vîrtos despre cele mai *depărtate* în spațiu și în timp. Această piedică nu este cazul însă să o privim ca fiind „principială". Un istoriograf trebuie să-și facă educația sensibilității pentru stil în sensul unei *elasticități* pe scară universală. Lucrul este din cale-afară anevoios și rămîne cel mai adesea un simplu deziderat. Împrejurarea că istoriograful este echipat cu o garnitură de categorii stilistice, personale sau colective, nu reprezintă totuși o zădărnicie de principiu a cunoașterii istorice. În acest domeniu al faptelor istorice, prezența activă în spiritul unui om a unei garnituri de categorii stilistice nu are eficiența sistematică a unui „cordon cenzorial". Diformările de perspectivă de care se face culpabilă cunoașterea istorică sunt nespus de frecvente în istoriografie, dar, teoretic privind, ele n-ar trebui să aibă loc oricum și oricînd. Se poate indica un caz cînd cunoașterea istorică își poate atinge ținta fără diformări prea grave de perspectivă. Cazul fericit are loc cînd istoriograful studiază fenomene istorice ce se produc în același cîmp stilistic de care însuși istoriograful este stăpînit. În climatul unei atare corespon-

dențe, prilejul diformărilor de perspectivă stilistică e disparent. Stabilirea acestui caz fericit și excepțional ne îndrituiește la o afirmație de principiu: cînd este vorba despre cunoașterea fenomenelor istorice, categoriile stilistice cu care este echipată ființa umană nu constituie un „cordon cenzorial". Categoriile stilistice pot să producă și produc cel mai adesea diformări de perspectivă în cunoașterea fenomenelor istorice, dar aceasta nu se întîmplă în chip inevitabil. Există cazuri, cum am arătat adineaori, cînd un anume grad de „adecvație" a cunoașterii istorice în raport cu obiectul său se poate realiza datorită chiar categoriilor stilistice cu care este echipat istoriograful.

Printre fenomenele ce au loc în lume, fenomenele istorice ne sunt cele mai apropiate, cele mai intime, mai familiare, ca să zicem așa. Cunoașterea are în acest domeniu unele șanse pe care nu le are aiurea. Aceasta nu înseamnă că în domeniul istoric cunoașterea s-ar putea realiza vreodată pînă la „adecvație" în absolut. În cele din urmă, și în domeniul istoric este cu putință tot numai o cunoaștere la nivel uman și în condiții umane. Cunoașterea istorică, cu condițiile ei, prilejuiește diverse „diformări" ale obiectului. Unele din acestea sunt evitabile. Cele mai *sistematice* „diformări" ce au loc în domeniul cunoașterii istorice decurg din aplicarea categoriilor „inteligenței" asupra materialului istoric *brut*. Categoriile intelectuale cu ajutorul cărora omul „organizează" lumea fenomenelor în general joacă un rol de cordon *cenzorial* în toate domeniile de cunoaștere. Deci și în domeniul istoric. În cunoașterea istorică, categoriile intelectuale constituie un cordon cenzorial — singurul, dar suficient pentru a zădărnici „adecvația" în absolut.

În concluzie:

a. În cunoașterea fenomenelor naturii (fizice, chimice, biologice) intervin *trei* „cordoane cenzoriale":

1. disimularea prin simțuri a „misterului";
2. organizarea prin categorii intelectuale a fenomenelor;
3. dezvelirea *frînată* a fondului mai adînc al fenomenelor naturii prin „teorii", în cadru stilistic.

b. În cunoașterea fenomenelor *psihospirituale* intervin numai *două* „cordoane cenzoriale":

1. organizarea materialului brut, psihospiritual, prin categorii intelectuale;
2. dezvelirea *frînată* a fondului mai adînc al fenomenelor psihospirituale prin „teorii", în cadru stilistic.

c. În cunoașterea fenomenelor *istorice* intervine un *singur* „cordon cenzorial": organizarea materialului istoric prin „categorii *intelectuale*". Alterări și diformări de cunoaștere, ca efecte ale categoriilor *stilistice*, sunt posibile și frecvente atît în descrierea fenomenelor istorice cît și în „teoriile" despre ele.[1] Dar „stilul" nu are în acest domeniu rol de cordon cenzorial principial și sistematic. Aspectele fizice și psihospirituale sunt implicații de-ale fenomenului istoric. Ca aspecte de implicație ale fenomenului istoric, *fizicul* și *psihicul* au însă un rost și o semnificație ca atare, așa cum ne apar. *Aici ele sunt* ceea ce ni se *pare* că sunt.

Pe baza acestor analize, s-ar putea afirma că toate „cunoașterile" în legătură cu diversele grupuri de fenomene au loc la un nivel uman și în condiții umane, dar că, printre diversele cunoașteri posibile, cea mai puțin „cenzurată" este cea *„istorică"*.

OSWALD SPENGLER ȘI FILOZOFIA ISTORIEI

Un mare răsunet a avut în deceniile din urmă filozofia istoriei pe care Oswald Spengler a expus-o în cartea sa *Declinul Apusului*.[2] Două sunt îndeosebi motivele ce ne îndeamnă

[1] A se vedea cap. introductiv „Despre istoriografie" [v. *supra* pp. 339–353] în care expunem cîteva mari concepții despre istorie în funcție de „stilurile" lor de bază.

[2] În original: *Der Untergang des Abendlandes*, Oskar Beck Verlag, München, 1924 (*n.ed.*).

dențe, prilejul diformărilor de perspectivă stilistică e disparent. Stabilirea acestui caz fericit și excepțional ne îndrituiește la o afirmație de principiu: cînd este vorba despre cunoașterea fenomenelor istorice, categoriile stilistice cu care este echipată ființa umană nu constituie un „cordon cenzorial". Categoriile stilistice pot să producă și produc cel mai adesea diformări de perspectivă în cunoașterea fenomenelor istorice, dar aceasta nu se întîmplă în chip inevitabil. Există cazuri, cum am arătat adineaori, cînd un anume grad de „adecvație" a cunoașterii istorice în raport cu obiectul său se poate realiza datorită chiar categoriilor stilistice cu care este echipat istoriograful.

Printre fenomenele ce au loc în lume, fenomenele istorice ne sunt cele mai apropiate, cele mai intime, mai familiare, ca să zicem așa. Cunoașterea are în acest domeniu unele șanse pe care nu le are aiurea. Aceasta nu înseamnă că în domeniul istoric cunoașterea s-ar putea realiza vreodată pînă la „adecvație" în absolut. În cele din urmă, și în domeniul istoric este cu putință tot numai o cunoaștere la nivel uman și în condiții umane. Cunoașterea istorică, cu condițiile ei, prilejuiește diverse „diformări" ale obiectului. Unele din acestea sunt evitabile. Cele mai *sistematice* „diformări" ce au loc în domeniul cunoașterii istorice decurg din aplicarea categoriilor „inteligenței" asupra materialului istoric *brut*. Categoriile intelectuale cu ajutorul cărora omul „organizează" lumea fenomenelor în general joacă un rol de cordon *cenzorial* în toate domeniile de cunoaștere. Deci și în domeniul istoric. În cunoașterea istorică, categoriile intelectuale constituie un cordon cenzorial — singurul, dar suficient pentru a zădărnici „adecvația" în absolut.

În concluzie:

a. În cunoașterea fenomenelor naturii (fizice, chimice, biologice) intervin *trei* „cordoane cenzoriale":

1. disimularea prin simțuri a „misterului";
2. organizarea prin categorii intelectuale a fenomenelor;
3. dezvelirea *frînată* a fondului mai adînc al fenomenelor naturii prin „teorii", în cadru stilistic.

b. În cunoașterea fenomenelor *psihospirituale* intervin numai *două* „cordoane cenzoriale":

1. organizarea materialului brut, psihospiritual, prin categorii intelectuale;
2. dezvelirea *frînată* a fondului mai adînc al fenomenelor psihospirituale prin „teorii", în cadru stilistic.

c. În cunoașterea fenomenelor *istorice* intervine un *singur* „cordon cenzorial": organizarea materialului istoric prin „categorii *intelectuale*". Alterări și diformări de cunoaștere, ca efecte ale categoriilor *stilistice*, sunt posibile și frecvente atît în descrierea fenomenelor istorice cît și în „teoriile" despre ele.[1] Dar „stilul" nu are în acest domeniu rol de cordon cenzorial principial și sistematic. Aspectele fizice și psihospirituale sunt implicații de-ale fenomenului istoric. Ca aspecte de implicație ale fenomenului istoric, *fizicul* și *psihicul* au însă un rost și o semnificație ca atare, așa cum ne apar. *Aici ele sunt* ceea ce ni se *pare* că sunt.

Pe baza acestor analize, s-ar putea afirma că toate „cunoașterile" în legătură cu diversele grupuri de fenomene au loc la un nivel uman și în condiții umane, dar că, printre diversele cunoașteri posibile, cea mai puțin „cenzurată" este cea *„istorică"*.

OSWALD SPENGLER ȘI FILOZOFIA ISTORIEI

Un mare răsunet a avut în deceniile din urmă filozofia istoriei pe care Oswald Spengler a expus-o în cartea sa *Declinul Apusului*.[2] Două sunt îndeosebi motivele ce ne îndeamnă

[1] A se vedea cap. introductiv „Despre istoriografie" [v. *supra* pp. 339–353] în care expunem cîteva mari concepții despre istorie în funcție de „stilurile" lor de bază.

[2] În original: *Der Untergang des Abendlandes*, Oskar Beck Verlag, München, 1924 (*n.ed.*).

să ne oprim în paginile de față asupra acestei filozofii care și-a cucerit faima nu numai prin substanța, dar și prin forma seducătoare a prezentării. Filozofia spengleriană ilustrează pe de o parte, mai plastic decît oricare filozofie, o anume concepție ciclică asupra istoriei, care desigur că nu poate fi trecută cu vederea și care ar putea să fie opusă concepțiilor „progresiste". Filozofia în chestiune reprezintă pe de altă parte un moment de o deosebită importanță în gîndirea contemporană. O luare de atitudine față de ea se impune deci de la sine.

Spengler și-a alcătuit concepția despre istorie, impresionantă fără-ndoială, sub influența mai multor gînditori. Această concepție trebuie să o socotim nu ca un început, ci ca o culminație a unui mod de a gîndi, ilustrat de o seamă de precursori. Modul de a filozofa al lui Spengler stă, prin perspectiva organicistă și morfologică ce o deschide asupra istoriei, sub înrîurirea lui Goethe. Aceasta înseamnă că s-ar putea aminti încă mulți alți gînditori tutelari sub semnul cărora Oswald Spengler s-a format, uneori în chip mărturisit, alte dăți în chip nemărturisit. Astfel, în importante și fundamentale puncte ale concepției sale despre istorie, Spengler aplică nemărturisit gîndurile monadologice ale lui Leibniz. Despre aceasta mai la vale. Metoda reducției puterilor alcătuitoare de cultură la cîte un tip chintesențial uman sau zeiesc cvasimitic Spengler și-a însușit-o, ca și multe criterii vitale-voluntariste de altfel, din filozofia lui Nietzsche. Ne amintim cum Nietzsche, în genialul său studiu de tinerețe despre *Originea tragediei*[1] circumscria pe vremuri cele două izvoare ale culturii grecești prin conceptele mitice al „apolinicului" și al „dionisiacului". Asupra acestui punct vom avea prilejul să revenim. Cît privește ideile despre „sufletul" unei „culturi" ca fiind legat de un anume peisaj, de o anume viziune spațială, concepția lui Spengler dezvoltă morfologia culturii a lui Leo Frobenius. Iată numai

[1] În original: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872); s-a tradus prin *Nașterea tragediei*. Versiunea românească semnată de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan a apărut în antologia *De la Apollo la Faust: Dialog între generații*, Editura Meridiane, București, 1978, pp. 177–297 (*n.ed.*).

cîteva nume sub egida cărora Spengler și-a alcătuit concepția. Filozoful posedă însă o putere de sinteză și de asimilare cu totul excepțională, încît înrîuririle oricît de ample pe care le-a acceptat nu pot să scadă întru nimic eminența originalității sale. În anume amănunte ale filozofiei sale, Spengler a mai suferit influențe serioase și din partea lui Henri Bergson sau a lui Houston Stewart Chamberlain. De la întîiul, Spengler a luat distincția între materie ca obiect al științei și viață ca obiect al unei intuiții vii. De la al doilea — o mai vie înțelegere a morfologiei goetheene și apoi atîtea detalii cît privește felul de a vedea cultura apuseană.

De concepțiile ciclice se apropie filozofia lui Spengler prin părerea că istoria nu ar fi lineară, ci circulară, cu posibilități de revenire. Istoria ar avea o serie de faze finite, după încheierea cărora procesul se reia de la capăt. Istoria ar avea un început, un mijloc și un sfîrșit. Ea are o naștere, se dezvoltă, își ajunge maturitatea, îmbătrînește și piere. În vechiul Babilon se credea într-o atare repetiție ciclică de „ani universali". În concepția babiloniană, desfășurarea ciclică revine „istoriei omenirii" ca atare, adică ecumenicității cunoscute în Antichitate. Spengler nu admite o istorie a „omenirii". Există după părerea sa doar „istorii" *separate* ale diverselor „culturi" care, în desfășurarea lor, ar trece ciclic prin faze asemănătoare.

O idee de temelie a filozofiei lui Spengler este aceasta: Orice cultură trebuie privită ca un „organism"; aceasta nu la figurat, ci la propriu. Orice cultură este în totalitatea sa un organism real, însuflețit de un „suflet". După concepția lui Spengler, o cultură are un suflet al ei specific, care ar fi altceva decît sufletul individual al oamenilor alcătuitori de colectivitate. Cît privește sufletul unei culturi, Spengler dezvoltă, fără a ne-o spune întocmai, păreri ce odinioară Leibniz le profesa cu privire la monade, unitățile ultime și de substrat ale existenței. E anevoie de știut întru cît Spengler și-a dat seama de ideile sale, în definitiv foarte „monadologice", despre cultură. Culturile (și sufletele lor) ar fi, după Spengler, impermeabile una în raport cu celelalte. Ideea corespunde întocmai concepției lui Leibniz despre impermeabilitatea monadelor.

Leibniz susținea că fiecare monadă ar fi singulară în felul ei și „fără ferestre în afară". La fel, după Spengler, sufletele diverselor culturi s-ar dezvolta în sine și prin sine, fără ferestre în afară. N-ar exista deci, după opiniile lui Spengler, nici o posibilitate ca un om care aparține unei anume culturi să pătrundă în ființa altei culturi, să comunice cu aceasta pînă la o adevărată înțelegere. Această situație și perspectivă monadologică nu-l împiedică totuși pe Spengler de a pretinde despre sine că are înțelegere perfectă pentru *toate* culturile.

Studiul istoriei este după Spengler diametral opus studiului naturii. În studiul naturii, omul procedează analitic, sistematic, matematic, abstract. Natura are o articulație moartă. Natura are o „cauzalitate" și o ordine reversibilă. Studiul istoriei urmează să se facă, dimpotrivă, fizionomic, organic, intuitiv. Istoria este eminamente vie, nemecanică, un autentic organism; istoria stă sub dominația unei fatalități lăuntrice și are ordine ireversibilă. Obiectul științelor exacte și naturale e lumea cauzalității, a materiei, a legilor, a numărului, a măsurii, a reversibilității. Studiul istoric are ca obiect desfășurarea vie a unui organism cultural. Fenomenul istoric n-are „legi" ca fenomenul fizical. Fenomenul istoric n-are cauzalitate exterioară, ci o necesitate interioară, o „soartă". Apariția în cadrul unei anume culturi a unei mari creații, fie aceasta poetică, fie religioasă, fie metafizică, are loc într-un anume moment al istoriei; apariția e fatală, fiind lăuntric hotărîtă prin desfășurarea organică a culturii în chestiune. O cultură urmează, prin toate aspectele ei, exemplul unei semințe de plantă care este de la început încărcată cu o seamă de posibilități limitate. O cultură își realizează posibilitățile ca și planta. Formele unei culturi apar toate la timpul lor, nici mai curînd, nici mai tîrziu; ele sunt date la iveală de sufletul lăuntric al culturii. Fenomenele istoriei nu se produc unul pe celălalt, cum se produc fenomenele materiale în schema curentă a cauzalității. Ordinea lor în timp nu este deci o ordine matematică susceptibilă de a fi inversată. Totuși, o anume ordine se constată și în succesiunea fenomenelor istorice. Aici este vorba însă despre o ordine vie, „cronologică", de nealterat. Istoria este stăpînită

de „fatalitate", de o ordine ireversibilă, de acea ordine care, înainte de a produce rodul unei plante, nu uită să desfacă frunzele și să deschidă florile acesteia. Toate aceste gînduri ale lui Spengler se fundamentează pe ideea că istoria este desfășurarea în spațiu și în timp a unui autentic organism, dotat cu un suflet aparte, care nu trebuie confundat cu sufletele individuale ale oamenilor.

În cea mai mare parte a cărții sale, Spengler va contura fizionomia unora dintre aceste organisme ale culturilor și sufletele lor. Sufletul culturii antice grecești e circumscris prin termenul de „apolinic". Semnificația vocabulei o cunoaștem, încărcată de liniște și de vis, de la Nietzsche. Știm că tînărul Nietzsche încerca să lămurească substratul tragediei grecești în perspectiva apolinicului și a dionisiacului. Nietzsche propunea apolinicul ca principiu al individuației, al existenței corporale limitate. În același timp, filozoful mai propunea dionisiacul ca principiu al cufundării muzicale și orgiastice în esența metafizică a lumii, în iraționalul întunecat al existenței. Spengler reia operația, simplificînd întru cîtva lucrurile. Pentru a caracteriza cultura greacă, Spengler recurge exclusiv la elementul apolinic, scoțînd din cauză dionisiacul. „Corpul material, stingher, limitat, palpabil și veșnic prezent, lipsit de orice perspectivă, sieși suficient", este, după Spengler, simbolul sufletului apolinic care ar fi creat cultura greacă. Mai apoi, în lămuririle pe care Spengler le dă cu privire la cultura occidentală, vedem dionisiacul reintrînd în deplinele sale drepturi, cu o semnificație desigur lărgită, ușor remaniată și în orice caz sub un alt nume. Faustic este, după Spengler, sufletul care creează cultura Occidentului. Fausticul e foarte de-aproape înrudit cu dionisiacul, acel element antic care, în riturile orgiastice și de extaz ale beției, silea indivizii la dezmărginire. Fausticul are ca simbol spațiul *infinit*; fausticul se consumă în beția infinitului. Toate formele culturii grecești și toate formele culturii occidentale apar astfel întîia redusă la principiul apolinic, a doua la principiul faustic. Apolinică e statuia omului gol, faustică e arta fugii muzicale. Pictura apolinică desenează *corpuri* bine conturate (fresca lui Polygnotos), pictura

faustică plăsmuiește din lumini și umbre spații cu perspective infinite (Rembrandt). Oricărei culturi i se atribuie în acest chip un substrat metafizic, un „suflet". Este momentul să subliniem încă o dată că Spengler nu înțelege acest termen (suflet) la figurat, ci la propriu. După concepția filozofului, există suflete reale ale culturilor, separate de ale oamenilor. Aceste suflete ar fi un fel de entități, un fel de monade, un fel de demoni care se ivesc și trăiesc în anume peisaje, și nu în altele, ale pămîntului. După părerea noastră, Spengler reia cu toată seriozitatea gînduri străvechi, cum ar fi acela despre „geniul locului". Un fel de geniu al locului e sufletul particular al unei culturi. Acest geniu, acest demon, ia în stăpînire sufletele oamenilor care locuiesc într-un peisaj, silindu-le să-l servească. Oamenii sunt posedații acestui demon care este sufletul unei culturi.

Spengler vorbește despre mai multe culturi care s-ar fi desfășurat pînă acum pe globul terestru: egipteană, babiloniană, indică, chineză, greacă antică, arabă, maya, occidentală, rusească. Vorbind despre cultura maya din America precolumbiană, Spengler are accentele unui sfîșietor regret: cultura maya nu s-a putut dezvolta pînă la capăt, fiind ucisă în floare prin invazia spaniolilor creștini. Cultura occidentală e prezentată ca fiind în declin, iar cea rusească ca fiind de-abia pe la începuturi. Spengler nu desfășoară în fața noastră decît trei din aceste culturi: antică, occidentală și arabă (de a cărei descoperire în toată amploarea ei filozoful e deosebit de mîndru). Cu privire la celelalte culturi, Spengler oferă doar schițe vagi, și uneori nici atît. Despre simbolul spațial al culturii arabe, Spengler vorbește mai pe larg: acesta ar fi „spațiul-boltă".

Ideea despre simbolurile spațiale ale diferitelor culturi Spengler a împrumutat-o de la Leo Frobenius, care a încercat să arate că cultura hamită (din Africa) are ca simbol „spațiul-boltă" (peștera) iar cultura etiopă (din Africa) — „spațiul infinit". Înșirăm aici simbolurile spațiale ale cîtorva din culturile monumentale asupra cărora Spengler s-a oprit cu răgaz sau incidental. Cultura greacă are ca simbol corpul izolat

(spațiul limitat). Cultura occidentală — spațiul tridimensional infinit. Cultura arabă — spațiul-boltă. Cultura egipteană — drumul spre moarte. Cultura chineză — drumul în natură. Cultura rusească — planul nemărginit (stepa). Formele unei culturi în tot ansamblul ca și în diversitatea lor reprezintă, după Spengler, variații ale unuia și aceluiași motiv, al simbolului spațial specific. În morfologia plantelor, la Goethe, „foaia" ar fi forma fundamentală pe care o variază celelalte forme ale plantei: rădăcina, tulpina, frunzele, floarea cu petalele, sepalele, staminele, pistilul. La fel, în morfologia culturii (la Spengler), toate formele, inclusiv stilurile unei culturi, sunt privite ca modificări ale unei singulare viziuni *„spațiale"*.

Să trecem acum la critica acestei filozofii. Dacă privim lucrurile în mare, pe „culturi", suntem înclinați de a admite că în matricea unei culturi s-ar putea repera printre alți factori cîte o viziune specifică despre spațiu. Cînd ne-am alcătuit teoria noastră despre cultură și istorie, am acceptat în acest punct o sugestie frobeniană și spengleriană deopotrivă. Apucînd cu rezervele cuvenite pe drumul acesta, am căutat însă să determinăm mai de-aproape viziunile despre spațiu ale mai multor culturi și să corectăm unele idei propuse de Spengler. Astfel, în matricea stilistică a culturii noastre am descoperit însine „spațiul ondulat". Pentru cultura babiloniană am pus în relief „spațiul etajat"; pentru cultura chineză — „spațiul" format din „rotocoale"; pentru cultura arabă — „spațiul perdelat". Am specificat forma pe care o ia viziunea infinitului la inzi.

Dezvoltîndu-ne teoria noastră cu privire la matricea stilistică a unei culturi, am insistat pe larg, reluînd și amplificînd mereu problema, că „stilul"/„stilurile" (cînd este cazul) unei culturi nu pot fi privite ca variații pe tema exclusivă a viziunii spațiale. La o asemenea unilaterală, eronată reducție s-au hotărît atît Frobenius cît și Spengler, care mai legau pe urmă, în chip de asemenea eronat, viziunea spațială de peisajul însuși în care un „suflet" al culturii ar prinde, nu se știe cum, ființă. Asupra culturii și asupra stilurilor noi ne-am format o teorie *ontologică și categorială*. Omul de pretutindeni, în chiar ființa sa, are după părerea noastră o existență în dublu orizont. În

orizontul lumii date prin simțuri, omul trăiește pentru autoconservare; în orizontul misterului, omul aspiră să-și reveleze sieși acest mister prin plăsmuiri de cultură (mituri, viziuni religioase, concepții metafizice, teorii științifice, întruchipări de artă, idei morale etc.). Pentru existența în orizontul lumii date, omul este echipat cu o seamă de categorii ale conștiinței cu ajutorul cărora el își organizează un cosmos împrejmuitor. Pentru existența în orizontul misterului, omul este de asemenea echipat cu o seamă de categorii — ale inconștientului — care se imprimă tuturor plăsmuirilor spirituale prin care el, omul, încearcă să-și reveleze sieși misterele existenței. Categoriile inconștientului, abisale, stau la baza unui stil; ele formează un mănunchi de funcții modelatoare care se întregesc una pe alta ca să dea împreună o matrice stilistică cosmogenetică. Viziunea „spațială" specifică unei culturi sau unui stil nu este decît una din multitudinea categoriilor care alcătuiesc împreună o matrice stilistică. Că o matrice stilistică e alcătuită din multe categorii, că ea nu este simplă, ci discontinuă se poate arăta prin aceea că ele se manifestă ca variabile independente una de cealaltă. A încerca, precum a făcut Spengler, să reduci o cultură, un stil la o singură categorie de bază (viziunea spațială) ni se pare o operație tot atît de strîmtă și greșită cum ar fi să reduci categoriile conștiinței prin care inteligența organizează lumea dată a simțurilor la *una* singură. Închipuiți-vă pe Kant reducînd tabla amplă a categoriilor inteligenței la forma de intuiție a „spațiului". Dar Kant a arătat cu suficiente argumente că pentru organizarea intelectuală a lumii date prin simțuri, e nevoie de o garnitură întreagă de categorii eterogene. Poți să te îndoiești de justețea selecției pe care Kant a făcut-o printre categorii, dar la ideea *multiplicității* lor filozofii țin în general pînă astăzi cu hotărîre. Plăsmuirile de cultură prin care omul își revelează sieși misterele existenței își au și ele complexitatea lor; ele au înfățișare de „cosmoide". Dacă o plăsmuire de cultură este echivalentă unei lumi, atunci o multiplicitate indeterminată de categorii stilistice trebuie să stea desigur și la baza acesteia. O matrice stilistică reprezintă așadar o întreagă garnitură de categorii stilistice. Teoria noastră asupra matricei stilistice justifică mai

filozofic complexitatea unei culturi și varietatea imensă a formelor istorice de cultură. Pentru a ne ușura întru cîtva viziunea asupra istoriei, ne-am văzut nevoiți să înlocuim imaginea „matricei" cu aceea a „cîmpului stilistic"; aceasta fără de a modifica în chip esențial teoria în sine. Omul ca subiect istoric este un „cîmp stilistic". Orice cîmp stilistic reprezintă suma unor forțe determinante care lucrează convergent; sau, altfel spus, cîmpul stilistic este alcătuit din forțe care se imprimă plăsmuirilor și produselor spirituale ale omului. Tot ce ia ființă într-un cîmp stilistic poartă pecetea acestuia, adică orice manifestare creatoare a omului, fie că aceasta ține de mit, fie că ține de tehnică, fie că ține de religie sau de producția economică, fie că ține de metafizică sau de organizația de stat, fie că ține de artă sau de lumea faptelor ca atare.

Cîmpurile stilistice ni le imaginăm ca ochiurile unei plase care ar acoperi globul terestru. Nu există vid în sfera acestor cîmpuri stilistice. Mai precizăm că ochiurile acestor cîmpuri stilistice nu sunt precis izolate. *Ele interferează.* Interferențele de stil sunt chiar mai frecvente pe glob și în istorie decît stilurile pure. De altfel, rămîne o întrebare deschisă în ce măsură există undeva stiluri pure.

Cu această teorie mai complexă, dar și mai suplă în sine, despre cîmpurile stilistice, înțelese ca substraturi ale vieții spirituale și istorice ale omenirii, oferim, sperăm, istoricilor o unealtă de cercetare pe care o credem mai ajustabilă la obiectul de cercetat decît poate să fie teoria spengleriană, simplistă oricum, despre sufletul culturii conceput mitologic ca un „demon" legat de un anume *peisaj*.

Teoria lui Spengler este prea rigidă în felul ei, și mai ales foarte intolerantă față de varietatea infinită a culturilor și a formelor istorice.

Unele din cele mai mari dificultăți pe care aplicarea teoriei spengleriene asupra istoriei le întîmpină vin din ideea impermeabilității unei culturi în raport cu alta. Spengler, dat fiind că concepe sufletul unei culturi și istoria ei ca un autentic organism monadic, se găsește într-un fel de imposibilitate logică de a renunța la ideea impermeabilității. Teoria cîmpurilor

stilistice admite o seamă de procedee de adaptare a cunoașterii la obiect, putînd să justifice interferențele stilistice, fenomene de frecvență universală. În perspectiva teoriei despre cîmpurile stilistice dispar însă și multe alte dificultăți pe care perspectiva morfologică și le creează, simplificînd lucrurile excesiv de dragul unei monumentalități ideative. Cele mai multe idei spengleriene conduc de fapt la foarte false interpretări istorice. Ce înseamnă bunăoară afirmația lui Spengler că o cultură durează cam 1000–1200 de ani ca un organism trecînd prin inevitabile faze „fatale" ce ar putea fi profetizate, dar nu preîntîmpinate?

Cît de întortocheat construite ni se par consecințele acestei afirmații, mai ales în ceea ce privește cultura occidentală! Această cultură s-ar găsi actualmente în faza ei agonică; pentru viitor nu i-ar mai rămîne decît perspectiva unei perioade de strălucire cezarică și de supremă civilizație tehnică și materială, mai apoi moartea. Filozofia istoriei a lui Spengler este în cea mai mare parte alcătuită din idei care nu derivă din experiență, ci sunt „construite", construite pe eșafodajul unui gînd care rămîne pînă la urmă *mitologic*. Căci mitologic este fără îndoială gîndul că cultura ar fi un autentic corp organic al unui demon care își subjugă populația umană ce locuiește în același peisaj cu demonul.

Singura sugestie în adevăr fertilă și susceptibilă de a fi dezvoltată ce ne-a venit din filozofia lui Spengler este aceea cu privire la viziunea spațială specifică unei anume culturi. Din păcate, această idee apare la Spengler într-un angrenaj teoretic cu desăvîrșire inacceptabil.

METAFIZICA ISTORIEI

O filozofie a istoriei care nu ține să ia pieptiș piscul de unde își poate roti privirile, o filozofie a istoriei care nu culminează într-o metafizică, ne poate spune multe de toate

desigur, dar o atare filozofie nu ne poate spune totul. În general, o filozofie ce nu ne încoronează cu o metafizică ni se pare ciungă sau fără cap, un tors sau, în cazul cel mai bun, o făptură ce șchiopătează prin văi. O filozofie a istoriei ce nu ascunde în ea sau nu descoperă prin demersurile ei nici un filon metafizic rămîne o filozofie fără mesaj.

În desfășurarea pe întinse etape a filozofiei noastre, am căutat să dăm cîte o încheiere metafizică atît teoriei cunoașterii cît și filozofiei culturii. În capitole speciale ce pot fi găsite la locul lor, această metafizică a fost expusă și formulată; ea poate fi iscodită pe îndelete de amatorii de atare visuri. Cînd ne-am îndemnat la incursiuni în domeniul cosmologic, preocupările noastre metafizice au luat proporții, devenind dominante și asimilînd cu totul pe cele strict filozofice sau strict științifice. De anume aluzii metafizice răsfirate printre rînduri nu este lipsită nici chiar „antropologia" noastră, în care am căutat totuși să ne ținem, pe cît cu putință, mai aproape de un material empiric și de metode științifice propriu-zise.

Metafizica ne-am alcătuit-o în chip mărturisit în spiritul unei viziuni de ansamblu asupra existenței. Metafizica nu este niciodată străină de această ispită a ultimului asalt. Dar spre deosebire de alți gînditori, n-am trecut niciodată sub tăcere împrejurarea că înșine vedem în metafizica noastră mai mult o „creație" în care filozofia se îmbină cu mitul decît o cunoaștere cu pretenții de adecvație în raport cu existența în totalitatea ei. Ne mai îngăduim credința, edificatoare în felul ei, că gîndirea mitică, după ce a fost refulată din filozofie și știință, mai are un spațiu de respirație în metafizică. Această luciditate în folosirea gîndirii mitice este destinată să ne apere de orice dogmatism. Nu ne mai amăgim cu prezumția de a putea ancora cu ajutorul gîndului în „absolut". De semințiа metafizicienilor ne separă această luciditate. Căci toți metafizicienii se simt într-un fel moștenitorii, prin testament pretins irecuzabil, ai „revelației divine" — chiar și aceia care în chip declarat și explicit nu mai cred în asemenea revelație divină. Toți metafizicienii de după Kant au căutat să restaureze dog-

matismul dinaintea acestuia și să refacă încrederea, grav zdruncinată, a conștiinței în slujnica ei: ideea. Toți metafizicienii de după Kant se comportă ca și cum preocupările metafizice ar fi îndreptățite numai în măsura în care ele pornesc de la premisa că ar avea un acces în „absolut". S-a creat astfel o serie fără sfîrșit de surogate ale revelației divine. De la Fichte la Schelling, de la Hegel la Herbart, de la Schopenhauer pînă la Eduard von Hartmann și Bergson, ne găsim mereu pe această linie de surogate ale revelației divine. În cuvintele de reproș ce le ridicăm, nu este vorba decît despre atitudinea dogmatică a metafizicienilor față de propriile lor produse spirituale. Cuvîntînd astfel, noi n-am spus și nu spunem firește nimic cu privire la valabilitatea *mitică* a metafizicilor în chestiune. Într-adevăr, aceste metafizici, dacă n-au nimic din ceea ce ar putea să fie o revelație divină, pot avea și au desigur o anume valabilitate „mitică" anevoie de definit, dar foarte reală. Metafizica își are caratele ei specifice care nu trebuie confundate cu „măsurile" convenționale ale altor domenii spirituale. Din parte-ne, ne-am alcătuit metafizica în deplină conștiință a situației despre care vorbim, situație precară, dacă voiți, dar oricum tulburătoare și dătătoare de rare satisfacții, după părerea noastră.

Elementele teoretice esențiale cu ajutorul cărora încercăm să clădim o metafizică a istoriei nu sunt necunoscute cititorilor noștri. Ele au format și în celelate lucrări filozofice ale noastre obiectul unor preocupări de natură de așijderea metafizică. Trei sunt aceste elemente: Marele Anonim, lumea, omul. În viziunea de ansamblu ce o vom desfășura, cele trei elemente, dobîndind contururi și o seamă de aspecte de relație și corelație, își vor defini înfățișarea, devenind suficiente temeiuri pentru o construcție speculativă în cadrul căreia intenționăm să dăm un tîlc și istoriei umanității.

Ideea despre Marele Anonim este un produs mitic-filozofic al gîndirii noastre: am putea spune — al imaginației noastre căutătoare de ultime sensuri. Ideea circumscrie izvorul a tot ce este, centrul generator, direct și indirect, al existenței mundane. Marelui Anonim i-am atribuit altă dată, tot

printr-o intervenție a gîndirii mitice, atît calități divine cît și însușiri demonice. Calitățile divine și însușirile demonice nu-i sunt atribuite Marelui Anonim în chip pur abstract; atributele au o eficiență în consecință în modurile de manifestare ale Marelui Anonim. În perspectivă cosmologică, Marele Anonim este generatorul „diferențialelor", diferențiale din care prin procese de integrare, după posibilități de structură puse de la începuturi în ele și potrivit puterilor lor genuine, iau ființă lumea și omul. Lumea și omul iau ființă nu din vreo intenție primordială firească, ci ca produse de impas. Căci cea dintîi și cea mai firească dintre posibilitățile Marelui Anonim este aceea de a genera alți mari anonimi. Suprema grijă a Marelui Anonim, care are infinite posibilități de „generare", este de a preveni, de a împiedica teogonia infinită care ar duce la o descentralizare a existenței în general. Pentru a zădărnici o teogonie posibilă, Marele Anonim procedează invers, adică pînă la celălalt capăt al posibilităților sale. El își mutilează pînă la limită extremă posibilitățile de generare ce le are, emițînd doar diferențiale ale ființei și substanței sale, sau chiar neemițînd unele din aceste diferențiale posibile. Din „diferențiale", din posibilitățile incluse în ele, se alcătuiesc, prin procese de integrare autonome într-un fel, lucrurile și ființele al căror ansamblu îl numim „lume". Procesele generatoare Marele Anonim și le ține, cu alte cuvinte, sub un control cu scopul de a preîntîmpina teogonia infinită și de a asigura astfel centralismul existenței în general. Asigurarea centralismului existenței în general este întîia lege înscrisă în pravila divină. Această lege trebuie să o privim și ca un indiciu al demoniei Marelui Anonim.

Pentru asigurarea centralismului existenței, Marele Anonim ia și alte măsuri. În acest scop, el instituie bunăoară în lume o „cenzură transcendentă". Dacă nici una din ființele rezultînd din integrări nu poate să parvină la o cunoaștere absolut adecvată a realității, aceasta se întîmplă datorită cenzurii transcendente. Marele Anonim nu admite în lumea făpturilor decît feluri de „cunoaștere", fie *limitate*, fie *relativizate*. Cenzura transcendentă intră în vigoare îndeosebi în legătură cu ființa

omenească, și anume în chip structural. Ca ființa cea mai înaltă și cea mai complexă ce rezultă din procesele de integrare cosmică a diferențialelor, omul este „structural" *cenzurat*. Aceasta înseamnă că omul nu poate să ajungă la o cunoaștere pozitivă absolut adecvată a realității, nici a Marelui Anonim, nici a lumii înconjurătoare, nici a propriei sale ființe. (Evident, printr-o eventuală cunoaștere în absolut, omul s-ar putea, în orice situație, substitui Marelui Anonim.) Datorită împrejurării că este structural supus unei cenzuri transcendente, omul rămîne o ființă capabilă de feluri de cunoaștere relativă, dar căreia i se refuză definitiv și iremediabil accesul la o cunoaștere pozitivă în absolut. De altfel, orice făptură de orice gen se găsește strînsă în chingile aceleiași situații. S-ar putea deci susține că Marele Anonim a instituit în existență, cît privește raportul dintre făpturi și sine, cît privește raportul dintre făpturi și lume și cît privește raportul dintre făpturi și ele însele, un „principiu al conservării misterelor", principiu peste care nici o ființă, în afară de însuși Marele Anonim, nu poate să treacă. Prin instituirea în „existență" a acestui principiu al conservării misterelor, centralismul existenței și poziția Marelui Anonim sunt apărate ca orînduire permanentă care nu poate fi amenințată prin aspirațiile sau veleitățile de nici un fel ale făpturilor. Dacă ne vom pune mai tîrziu întrebarea (și ne vom pune-o): Cum este cu putință „istoria" ?, va trebui să așezăm în relief și unele condiții metafizice ale faptului. Deocamdată și în prealabil ne limităm răspunsul la atît: prin multiplele sale implicații cît și prin consecințe, principiul conservării misterului instituit în existență poate fi considerat ca una dintre condițiile metafizice esențiale ale istoricității ființei umane și ale permanenței de nezdruncinat ale acestei istoricități.

Că istoria are loc în spațiu, în timp, în lume este ceva de la sine înțeles. Asupra acestor aspecte nu este cazul să ne extindem cu de-amănuntul. „Lumea" este ansamblul condițiilor fizice de care istoria se resimte în alcătuirile ei în cele mai felurite chipuri. Prin momentele ei denumite climat, peisaj, calendar, ritmuri cosmice, „lumea" condiționează fenomenele

istorice, apariția și desfășurarea precum și dispariția acestora, dar nu afectează în chip decisiv nici esența, nici specificul *istoricității*. Istoricitatea este o realitate intramundană, o realitate intramundană despre care însă nu ne putem face o idee completă fără de a o defini și în funcție de „transcendență".

Istoricitatea, sub formele ei vizibile și în înțelesul asupra căruia stăruim în studiul de față, este modul de desfășurare în spațiu și timp a existenței umane, a existenței umane în *plenitudinea* ei. Elementul „om" va sta deci în centrul interesului nostru cînd procedăm la schițarea unei metafizici a istoriei.

Despre om am avut variate prilejuri de a vorbi în lucrările noastre de filozofie. Unele fire luate din aceste lucrări trebuie întrețesute și în canavaua ce ne-am propus să o urzim. Aspectele fundamentale ale antropologiei noastre expuse într-altă parte se cer a fi amintite în cîteva cuvinte. Am susținut și continuăm a susține că omul este produsul final al unei evoluții prin mutații morfologice și ontologice pe o linie *singulară*, care în univers n-a fost urmată decît de această ființă. Pe linia de evoluție a omului, nu credem că este cu putință un nivel de existență superior aceluia ce caracterizează ființa umană.

Ființa umană *deplină*, după cum ne-am străduit să arătăm în atîtea locuri, se caracterizează prin două moduri de a exista. Întîiul mod, propriu omului paradisiac, care e doar un preludiu al ființei umane, este existența în orizontul lumii date și pentru autoconservare. Modul de existență în lumea dată și pentru autoconservare constituie baza vieții umane, dar nu plenitudinea și demnitatea acesteia. Omul își dobîndește plenitudinea și demnitatea prin al doilea mod de existență, rezultînd dintr-o mutație ontologică *unică* în felul ei în univers, prin modul de existență în orizontul misterului și pentru revelarea acestuia. Pe omul deplin care trăiește în orizontul misterului și cu scopul de a-și revela sieși misterul l-am mai numit și „om luciferic". Dat fiind că scriem o lucrare despre „istorie", adăugăm numaidecît gîndul ce ni se îmbie: istoricitatea este o dimensiune a omului luciferic.

Omul încă nedeplin care există paradisiac în lumea dată (de care se ia act prin simțuri) este, din punct de vedere spiri-

tual, echipat pentru cuprinderea lumii date și pentru organizarea existenței sale în această lume dată cu daruri *intelectuale* tocmai suficiente. „Inteligența" omului paradisiac o socotim ca fiind structural înzestrată cu o seamă de funcții „categoriale" ce-și au sediul în conștiință; cu ajutorul acestora omul (de modul I) își organizează cognitiv orizontul „dat".

Omul deplin (de modul II) există luciferic în orizontul misterului ce transcende lumea dată; acest om *deplin* se simte chemat să-și reveleze sieși, prin plăsmuiri mitice, prin abstracțiuni conceptuale, prin imagini de artă, prin viziuni sau prin teorii, misterele ce i se deschid dincolo de orizontul dat. În vederea acestor revelări ce și le face sieși, omul este de asemenea echipat cu daruri spirituale suficiente. Printre acestea socotim *categoriile stilistice*, categorii care își au sediul în inconștientul uman. Categoriile stilistice își pun pecetea pe toate plăsmuirile revelatoare la care ființa umană parvine prin spontaneitatea sa creatoare. Fiind un purtător de categorii stilistice, orice om devine un „cîmp stilistic". Cîmpul stilistic modelează toate creațiile omului. Tot ce omul luciferic plăsmuiește, tot ce el înfăptuiește, va purta o pecete de stil. Stilul unei creații sau al unei înfăptuiri este nota distinctivă, pozitivă a produselor spirituale omenești; aceasta cît timp privim lucrurile imanent și „omenește". Dacă privim însă lucrurile metafizic și oarecum dincolo de om, iese la iveală reversul medaliei: categoriile de stil ce se imprimă plăsmuirilor omenești fac ca nici una din încercările revelatoare la care se dedă omul să nu fie o reușită în absolut. Toate încercările revelatoare ale omului în raport cu misterul se dovedesc relative, provizorii, caduce. Datorită faptului că omul nu poate crea în sens revelator decît în limitele și sub constrîngerea unui cîmp stilistic, produsele sale (ale omului) dobîndesc prin înseși condițiile lor spirituale un caracter „istoric". Istoricitatea este o notă esențială a ființei umane. Începînd cîndva în trecut, ea n-are sfîrșit decît o dată cu ființa umană în general. Omul nu are acces la o revelare în absolut, deci istoricitatea este o permanență. Lucrînd pe liniile categoriilor stilistice, creînd inevitabil într-un anume cîmp stilistic, omul se simte ridicat la

un mod de existență mult superior celui de animal sau al omului paradisiac. Modul acesta, al doilea, propriu numai omului deplin, își are în sine o demnitate la care alte ființe creaturale nu pot aspira. Existența în istoricitate, existența fără posibilitate de ancorare în absolut, este desigur o existență tragică, dar în univers ei îi revine semnificația unei demnități fără seamăn. În acest mod de existență în orizontul misterului și pentru revelare, în acest mod de a crea într-un cîmp stilistic fără vreo putință de a evada din relativitate, consistă rostul omului. Istoricitatea ni se lămurește deci ca o dimensiune esențială de neînlăturat a ființei umane *depline*. Istoricitatea, în oricare din momentele sale, adună în sine, ca într-un punct, linia într-adevăr tragică a ființei umane. Istoricitatea prilejuiește omului suferințe și satisfacții, ea prilejuiește omului paroxisme ale dezamăgirii, dar și paroxisme ale bucuriei. Dezamăgirile sunt legate de împrejurarea că omul își dă uneori seama de caducitatea funciară a creațiilor sale. Bucuriile sunt legate de împrejurarea că aspirațiile sale și-ar putea găsi totuși un acces în absolut.

Istoricitatea este o dimensiune impusă în univers celui mai înalt mod de existență creaturală. Metafizic privind lucrurile, este de bănuit că Marele Anonim, instituind în univers și pentru toate creaturile principiul conservării misterelor, menține ființa umană într-adins pe linia creației revelatoare „relative". În perspectiva aceasta (recunoaștem: exclusiv metafizică), categoriile stilistice cu care omul este echipat își arată și un al doilea sens. Pentru ființa umană, categoriile stilistice reprezintă un mijloc structural, pozitiv de „revelare"; în ordine metafizică, categoriile stilistice își schimbă sensul, devenind *limitative* și *frînante*. Categoriile stilistice care, ca factori imanenți ai spiritului uman, ne îndrumă spre plăsmuiri revelatoare ca niște tipare ce trebuie umplute dobîndesc în perspectiva „de dincolo" a raportului dintre Marele Anonim și creatură semnificația unor „frîne transcendente". În această perspectivă metafizică, ființa umană, apucînd pe drumul chemării sale, al revelărilor, este înfrînată datorită tocmai acelor mijloace spirituale care, în fața instanțelor lăuntrice ale ființei

umane, par stimulentele cele mai pozitive. Tragismul prăpăstios al existenței umane se desprinde spectaculos și elocvent din aceste sensuri diametral opuse ce pot fi atribuite destinului uman. Dar am subliniat adineaori că acest destin prilejuiește ființei umane paroxisme ale suferinței și paroxisme ale bucuriei din care alte ființe nu se pot împărtăși. Și dacă pentru a caracteriza izbînzile și căderile omului ni se permite să recurgem la imagini din mitologiile popoarelor, am susține că iadul și paradisul nu sunt locuri-terminus ale destinului uman, ci aspecte permanente ale istoricității noastre.

*

Obiectul și subiectul istoriei este omul total: adică nu numai omul care palpită în orizontul misterului și pentru revelare, ci și omul care trăiește în lumea dată și pentru autoconservare. Cert lucru, din momentul în care se declară omul deplin, are loc și în ceea ce-l privește pe omul paradisiac o schimbare de sensuri. Căci omul paradisiac, integrîndu-se în perspectivele omului luciferic, încetează de-a fi un *capăt*, devenind un element cu funcție, sau de antipod, sau de slujbaș al unei alte orînduiri. Omul paradisiac, cît timp există singur, se orientează în lumea dată, înfruntînd adversitățile acesteia sau recoltînd satisfacții ce i se îmbie după împrejurări. El e capabil să-și lărgească mereu orizontul. Acest om de stare naturală precedînd istoria nu este spiritualmente echipat cu garnitura categoriilor stilistice, căci el este în afară de perspectiva misterului și a revelării. El există în lumea dată, el se oțelește în lupta cu natura înconjurătoare, cu vremuirea, cu stihiile, el se luptă cu fiarele, el folosește unelte pe care le găsește prin păduri sau prin ape, fără de a le adapta prea mult la nevoile sale. El e o ființă de inițiative încă foarte apropiate de cele ale animalelor, dar evident mai eliberat de constrîngerile mediului decît acestea. Vestigii din această perioadă de aurore a omenirii nu ne-au prea rămas, sau, dacă, ele sunt problematice. Identificate pot să fie doar eolitele. Acele pietre-unelte ne mai vorbesc despre o perioadă a zorilor care a putut să dureze multe sute de mii de ani. Pe urmă, printr-o mutație ontologică, apare omul luciferic, dar nu dintr-o dată, ci în multe etape care se întind de asemenea pe o durată de sute de mii de ani. Omul de tip „neandertal" reprezintă poate o primă, dar foarte lungă fază a omului luciferic. După indicii reale ce-au ajuns pînă la noi, acest om cunoștea focul. Omul deplin și focul sunt gemeni siamezi. Neandertalul era în posesia uneltei universale, a pumnarului, de o conformație nu lipsită de stil. Neandertalul avea obiceiuri și rituri; el își înmormînta morții cu capul spre apus și aprindea pe morminte focuri pentru întreținerea vieții în cei morți. El dispunea deci de o gîndire mitică, de o gîndire mitică în care apare ideea că morții se duc spre soare-apune; el dispunea de o gîndire magică ce identifica focul cu viața. Spiritul acestui om de tip neandertal palpita primitiv încă, dar învederat, în orizontul misterului; pe acesta el încerca să și-l reveleze prin imagini mitice și prin gîndul puterilor magice. Neandertalul depășea lumea dată, el evada în transcendență, înfiripînd cu aceasta o demnitate spirituală și un anume calibru creator. Datele prime despre civilizația și despre modul de a gîndi al omului de tip neandertal au o vechime de șase sute de mii de ani. Apoi omul se mai desprinde o dată din zgura animalității. Cam pe la anul 150 000 î.e.n. apare *homo sapiens*, tipul omenesc actual. Din trecutul ancestral al acestuia deținem, în mare număr, diverse unelte „stilate", apoi mărturii de gîndire mitică mai amplă și de foarte susținută gîndire magică, de gîndire magică ilustrată nu numai prin rituri, dar și prin opere de artă sculpturală și picturală care fac corp unitar cu viața cotidiană. Cunoaștem pictura, veche de zeci de mii de ani, din cavernele din sudul Franței, care atestă prin felul lor legături de filiație cu cele din Spania sau din nordul Africii. Cea dintîi impresie ce această pictură ne-o dă este aceea a unei neașteptate desăvîrșiri. Ea ne vorbește și celor de astăzi cu putere; aceasta desigur datorită în primul rînd *figurației* extraordinar de stilizate. *Homo sapiens* plăsmuiește vădit în cîmp stilistic. Această creație ce poartă amprente de stil poate fi urmărită apoi, accentuîndu-se sau estompîndu-se, de-a lungul preistoriei, trecînd victorioasă prin toate vicisitudinile ei, pe măsură ce ne apropiem de isto-

ria propriu-zisă. Creațiile apar, cînd mai strîns, cînd mai degajat, legate de un cîmp stilistic; acesta nu e însă niciodată lipsă. Se înțelege din cele arătate că, vorbind despre istoricitatea ființei umane, noi ne referim și la preistorie. Preistoria o închidem fără reticențe în conceptul de istoricitate.

Subiectul istoriei este, încă o dată, ființa umană *deplină*. „Cîmpurile stilistice" apar concomitent cu omul luciferic, adică cu acel om care începe să trăiască în orizontul misterului și pentru revelare. Această solidarizare de aspecte nu e fortuită. Cîmpul stilistic își are evident rostul său în această constelație de factori. Constelația e constelație. Ea nu poate fi altfel decît este. Dar asupra acestor lucruri vom reveni.

Deocamdată alte vreo cîteva observații cu privire la influența posibilă a cîmpului stilistic și dincolo de sfera ce pare să-i aparțină de drept. Un stil îl privim așadar ca rezultînd dintr-un mănunchi de determinante ce-și pun pecetea pe revelările ce și le face sieși omul situat în orizontul misterului. O dată declarat, un stil devine eficient și dincolo de această arie. Stilul se repercutează și asupra altor produse ale omului: uneltele, invențiile tehnice, civilizația cu toate ale sale, modul de a reacționa practic în fața naturii, apoi îmbrăcămintea, apoi organizațiile sociale, modurile de producție economică — toate acestea suferă o influență și o modelare din partea puterii, singulare în felul său, care este stilul. Istoria civilizației umane stă mărturie că nu numai plăsmuirile spirituale ale omului, plăsmuirile de intenție revelatoare în raport cu misterul ce transcende lumea dată, ci și toate produsele destinate a crea un mediu mai potrivit, condiții mai favorabile omului trăind în lumea dată, vor purta tiparul, pecetea, amprentele unui cîmp stilistic. Istoria oferă, pe oricare din paginile ei, exemple strălucite de stil, care contaminează toate manifestările de viață și de creație ale unei epoci. Aspecte de stil se remarcă pînă și în felul cum se poartă un război sau în felul unei acțiuni diplomatice. Peruca, baroc învolburată, a lui Ludovic al XIV-lea, modul acestui rege de a conduce o acțiune diplomatică, forma ce a dat-o el statului, modul de a purta o bătălie adoptat de generalii săi, formele vieții de la Curte

seamănă îndeaproape cu tragediile lui Racine, cu palatul de la Versailles, dar și cu plăsmuirile spirituale ale unor contemporani de aiurea, dar din apropiere, cum ar fi: monadologia lui Leibniz sau matematica infinitezimală, atît de dinamic văzută, a lui Newton. Toate aceste apariții de cultură și de civilizație poartă în mare stigmatele unuia și aceluiași cîmp stilistic. Am circumscris într-altă parte fenomenul istoric ca un fenomen ce ia naștere, dăinuiește și eventual dispare în condiții de cîmp stilistic. În acest capitol, lărgind metafizic teoria despre stil, am ținut să ilustrăm în cadrul teoretic dat ideea de „cîmp" prin cîteva exemple extreme. Unele dintre aceste exemple evocă ideea de cîmp stilistic în faza de schițare (pumnarul omului de tip neandertal); am dat apoi exemple eclatante, cu toate că spicuite din preistorie (pictura cavernelor); se impunea însă și un exemplu din istoria majoră propriu-zisă. Exemplul a fost ales de noi printre cele mai reliefate și mai complexe din istoria Europei (barocul din epoca lui Ludovic al XIV-lea).

Conformația, structura, aspectele stilistice proprii unui fenomen sau produs istoric pot fi intuite ca întreguri, ele pot fi analizate și descompuse în elemente componente și apoi arătate în termeni de cunoaștere explicită. Stilul unei opere spirituale, al unui produs istoric, ține după părerea noastră de domeniul unor constatări posibile, iar explicitarea lui nu depășește în fond prin nimic explicitarea prin concepte a unui fenomen empiric-concret în general. Ajunși la acest punct, mai subliniem o dată rolul distinctiv ce revine stilului cînd e vorba să se facă o deosebire între un fenomen „istoric" și alte fenomene. Aspectele stilistice alcătuiesc stigmatele, semnalmentele specifice ale unui fenomen istoric în comparație cu orice alte fenomene din univers. Dacă fenomenul istoric se singularizează în univers, este prin atare aspecte de stil și prin nimic alt.

Asupra aspectelor stilistice ale creațiilor de cultură am vorbit pe larg în lucrările noastre de filozofie. *Trilogia culturii* și *Trilogia valorilor* oferă cititorilor suficient material documentar și suficiente analize doritorilor de a-și asimila con-

ceptul de stil. Și nu numai atît. Cît privește stilul, am căutat să propunem o teorie explicativă. Ne referim la teoria „categorială" în care arătăm că stilul, cu aspectele sale, ar putea fi considerat ca rezultat al unui mănunchi de funcții categoriale. Aceste categorii abisale, cum le-am numit spre deosebire de „categoriile" inteligenței conștiente, și-ar avea sediul în adîncimile inconștiente ale spiritului nostru. În completarea acestei teorii, am arătat că garnitura acestor categorii abisale (stilistice) este „cosmogenetică"; ele structurează un „cosmos", la fel ca și garnitura categoriilor proprii inteligenței. Am arătat pe urmă că aceste categorii stilistice apar în structura spirituală a omului în momentul cînd acesta devine om *deplin* sau ființă care palpită în orizontul misterului și pentru revelare. Prin teoria amplă a categoriilor stilistice, noi am încercat de fapt să constituim o antropologie. Căci definiția omului nu ni se pare posibilă fără de acest factor al stilului. Folosind o imagine, plastică și abstractă în același timp, ce ne-o pune la îndemînă fizica, ne-am hotărît să concentrăm toată teoria, oarecum chintesențial, în conceptul de „cîmp stilistic". Existența unor cîmpuri stilistice în univers și a unor fenomene ce se produc în aceste cîmpuri purtînd amprentele lor ne-a dat posibilitatea să lămurim, cu mai multă claritate decît se face, ce este un fenomen istoric.

Viziunea noastră teoretică asupra stilului s-a amplificat în cele din urmă printr-o metafizică a stilului care ia forma unei metafizici a istoriei. Fenomenul stil (de cultură și de civilizație) a fost desigur adesea studiat, dar numai ca un fenomen de importanță cu totul secundară care n-ar depăși bunăoară sfera de interese a cercetărilor estetice. Pentru lămurirea și explicarea acestui fenomen, am clădit din parte-ne o teorie filozofică în sensul cel mai strict al cuvîntului: teoria categorială a „matricei stilistice" sau a *cîmpului stilistic* care ne-a dus pînă în antropologie. În vederea unei viziuni de ansamblu asupra existenței, ne-am încumetat însă în cele din urmă chiar la mai mult. Ne-am încumetat să alcătuim, ca o încoronare a aspirațiilor noastre, și o teorie metafizică asupra stilului. Această metafizică, ca orice metafizică din cîte s-au închegat

vreodată în lumea noastră sublunară, nu se poate scuti de anume elemente „mitice"; ea a devenit încetul cu încetul o *metafizică a istoriei*. Mărturisim noi înșine că această metafizică a istoriei n-am dorit să fie decît ceea ce este: o alcătuire de semnificații adumbrite de taină — și nimic altceva.

Nu există pînă astăzi decît foarte puține metafizici ale istoriei. Nu credem că ar fi cazul să ne ocupăm aici de toate aceste concepții. Ne vom concentra interesul asupra acelora care pot să reliefeze contrapunctic pe a noastră. Într-adevăr, pentru a ne defini poziția este suficient să luăm în dezbatere două dintre metafizicile istoriei. Acestea rostesc din întîmplare unele idei care, în desfășurarea pe secole a spiritului european, au jucat cel mai important rol. Cele două concepții metafizice în a căror dezbatere ne lăsăm atrași sunt: metafizica istoriei pe care Sfîntul Augustin a formulat-o în spiritul doctrinei creștine și metafizica istoriei a lui Hegel, care reprezintă un triumf al gîndirii filozofice de orientare idealistă. Amîndouă aceste concepții despre istorie se sprijină pe puternici stîlpi metafizici. Ele nu sunt singurele concepții metafizice despre istorie, dar, după părerea noastră, de la ele emană înrîuriri ce au făcut epocă.

*

Mai înainte de a vorbi despre metafizica istoriei la Augustin, să amintim în puține cuvinte străvechile concepții despre istorie care au premers acesteia și care prin unele elemente au intrat în aceasta. În culturile arhaice, dar și în Antichitate, au apărut cîteva viziuni despre istorie, monumentale în felul lor, ca și arhitectura și toate artele acelor timpuri. În străvechiul Babilon se atribuia istoriei un sens circular: istoria s-ar articula prin cicluri care încep, care se desăvîrșesc, care se încheie. Un asemenea ciclu se numea „an universal". Iar istoria ar fi o veșnică reîntoarcere de „ani universali". De obicei, un nou ciclu începe prin prăbușirea celui vechi. Zeii anului universal precedent sunt biruiți, scoși din activitate, desființați din partea unui zeu uzurpator care devine salvatorul vieții și al rînduielii și întemeietor de nouă prosperitate. „Salvatorul" se erijează în

domn suprem al ciclului. Ideea aceasta a veșnicei reîntoarceri prin cicluri a avut ecouri pînă tîrziu în Antichitate. Și uneori pînă în timpurile noastre.

Pe o canava de idei creștine, un Origene dezvoltă concepția despre desfășurarea în cicluri a creației cosmice și a istoriei. Ideea Salvatorului cosmic din concepția babiloniană apare la Origene transformată în idee cristologică. Mai tîrziu, Biserica creștină oficială a respins concepția lui Origene despre repetarea în cicluri a creației cosmice și a apariției cristologice, dat fiind că printr-o asemenea repetiție demnitatea unică a întruchipării Logosului ca Salvator al omenirii s-ar estompa, pierzînd enorm din divina sa seriozitate și gravitate. Ideea despre un centru al istoriei, identic cu momentul întrupării Salvatorului, este reluată de Augustin.

O concepție despre istorie, de un puternic relief metafizic și religios, ne-a rămas din gîndirea persană. În gîndirea lui Augustin intră și unele elemente din această concepție. Desfășurarea în timp a lumii și a istoriei este dominată, după credința persană, de lupta necurmată dintre cele două puteri metafizice-mitologice ale căror exponenți universali sunt Lumina divină și Întunericul drăcesc. Această concepție desfășoară un dualism clar și fără de nici un echivoc. Concepția are în același timp un caracter militant, pragmatic. Ormazd, dumnezeul Luminii, al binelui, al sănătății, al belșugului, al bucuriei, al prosperității, se luptă cu Ahriman, care este puterea Întunericului, a răului, a bolii, a mizeriei, a suferinței. Lupta plină de peripeții în cursul căreia fiecare parte își poate număra înfrîngerile și biruințele va ține pînă la sfîrșitul lumii, cînd Ormazd va triumfa pentru totdeauna. Ormazd și Ahriman nu luptă numai între ei; li se asociază, despărțite în două lagăre, toate puterile lumii. Omul, prin gîndurile și faptele sale, trebuie să devină un aliat al lui Ormazd. Lupta dintre ființele supreme dă un sens și împrumută un iureș și istoriei umane.

De unele ecouri ale acestui dualism al luminii și al întunericului se resimte și întîia mare concepție asupra istoriei, aceea a Sfîntului Augustin. Ideile augustiniene au influențat enorm spiritul creștin, îndeosebi în Evul Mediu, dar și în timpuri mai

noi sau chiar recente. Opera *De civitate Dei* a lui Augustin a fost scrisă în primul sfert al secolului al V-lea. Ea trebuie socotită ca întîia metafizică de mare amploare asupra istoriei. Istoricitatea omului are, după Augustin, un început și un sfîrșit. Ea își dobîndește sensul adînc și ultim în coordonate specifice. Istoria omenirii este văzută ca o luptă, ca și în concepția dualistă persană. Dar lupta aceasta nu are caracterul oarecum fizic-brutal din concepția persană. Ea are aspecte accentuat spirituale. Anumite elemente ale vieții omenești, precum suferința, mizeria, au la Augustin accentul mai pozitiv ce li-l atribuie creștinismul. Lupta se dă, după Augustin, între două puteri care în istoria omenirii sunt reprezentate prin *civitas Dei* (cetatea, statul lui Dumnezeu) și prin *civitas terrena* (cetatea, statul pămîntean). Istoria omenirii începe cu omul din paradis, cu căderea în păcat; ea trece prin diverse peripeții, prin triumfuri și căderi. Istoria își dobîndește în sfîrșit axa în întruparea Logosului în Isus Hristos. De la acest moment crucial începe istoria divin garantată a salvării omului. Istoria omului, trecînd prin diverse perioade de înfățișări distincte, se încheie cu Judecata de apoi, cînd triumfă principiul divin. Statul lui Dumnezeu despre care ne vorbește Augustin a fost adesea identificat cu Biserica creștină, iar statul pămîntean cu imperii lumești, îndeosebi cu Imperiul Roman. Asemenea identificări nu corespund întocmai intențiilor lui Augustin. În diferitele fapte ale omului și în diferitele perioade ale istoriei, cele două state opuse, al lui Dumnezeu și al Diavolului, se găsesc în realitate într-o stare de amestec. Realitatea istorică este cel mai adesea o realitate de dozaj. Reprezentanți ai celor două state apar chiar în cronica inițială a Genezei. Abel reprezintă statul divin, iar Cain pe cel diavolesc. Cetățeni ai statului divin sunt toți cei întovărășiți întru credința lui Dumnezeu. Cetățeni ai statului terestru sunt cei întovărășiți întru necredință drăcească. Sau, pentru a aplica perspectiva și asupra altor momente din Vechiul sau Noul Testament în încercarea de a clădi turnul din Babilon, se evidențiază cei fără Dumnezeu. În istoria promisiunilor profetice în vederea apariției Mesiei, apare cu eminență eficiența statului divin; profeții sunt reprezentanți

ai acestuia. Istoria Imperiului Roman nu este numai produsul faptelor reprezentanților răului, ai statului terestru; intervine în istoria Imperiului Roman și grija divină: Dumnezeu a dat Romei dominația asupra lumii pentru pacificarea popoarelor! Augustin ține însă să arate că îndeosebi în istoria Bisericii creștine se manifestă cu toată puterea grația divină. În cursul istoriei omenirii, cele două state, exponente ale puterii divine și ale puterii drăcești, se dozează în chipul cel mai felurit. Ele se vor separa definitiv și pentru toate veacurile la Judecata de apoi, cînd triumfător rămîne statul dumnezeiesc. Să adîncim puțin această concepție metafizică despre istorie, reducînd-o la trăsăturile ei esențiale. La o mai apropiată examinare a concepției augustiniene, linia istoricității omenești apare „finită"; ea începe cu facerea omului și cu așezarea lui în paradis; ea sfîrșește cu refacerea omului la Judecata din urmă. Intervenția divină în desfășurarea istoriei ia variate înfățișări: de „faptă" ce modelează făptura omenească, de „revelație" prin care Dumnezeu se împărtășește omului, de întrupare în temporalitate a Logosului în vederea mîntuirii omului și, prin toate epocile, sub formă de grație, datorită căreia *civitas Dei* ia ființă și se realizează pe pămînt. Istoria omenirii n-are un sens pur uman și terestru, ci este un interludiu pămîntesc între două eternități cerești, aceea dinainte de facerea lumii și a omului și aceea de după judecarea lor. În prima eternitate, anteistorică, omul este închipuit și făcut după chipul și asemănarea lui Dumnezeu; în a doua eternitate, postistorică, o asemănare, deteriorată în cursul istoriei, se reface din grație divină.

Să revenim puțin, comparînd concepția noastră cu aceea a lui Augustin. În concepția noastră, istoricitatea omului apare metafizic condiționată, dar astfel condiționată încît, o dată începută, ea se menține fără sfîrșit. Toată filozofia noastră se reduce în fond la o justificare și la o întemeiere pe mai multe planuri a stării permanent „creatoare" a *omului*. Prin modul său de existență, prin structurile spirituale cu care este echipat, omul se simte mereu incitat la încercări de a-și „revela" sieși *misterul* lăuntric sau împrejmuitor; dar chiar prin vectorii (cîmpul stilistic) care îndrumă aceste creații revelatoare,

omului i se refuză accesul în „absolut". „Revelările" spirituale spre care tînjește omul deplin nu au nimic de-a face cu vreo „revelație divină", căci ele sunt pur omenești: omul și le face sieși cu propriile sale puteri. După concepția augustiniană, Dumnezeu intervine neîntrerupt în istoria omenirii în diverse chipuri, dar totdeauna pozitiv, „revelîndu-se" *El* „omului", întrupîndu-se chiar sub chip de om și acordînd o nesfîrșită grație și ajutor omului. După concepția noastră metafizică despre istorie, Marele Anonim, care are atribute atît divine cît și demonice, intervine și el în diverse chipuri, dar nu intermitent, temporal, ci o dată pentru totdeauna. Marele Anonim dotează omul cu structuri al căror rost este foarte bine cîntărit în economia universală. Marele Anonim îngăduie ființei doar o „finalitate" *limitată*, în cosmos. Marele Anonim impune ființei umane, prin cenzura transcendentă (categoriile intelectuale) și prin frînele transcendente (categoriile stilistice), un permanent destin creator, care rămîne mereu în *relativitate*. Aceasta este situația ce rezultă din insondabile rațiuni de care Marele Anonim pare călăuzit. Intervenția Marelui Anonim în alcătuirea ființei umane este limitativă, accentuat negativă. Prin toate finalismele metafizice de care este condiționat, omul se situează pe o linie incontestabil tragică, dar și măreață în același timp. Omul se situează într-o permanentă istoricitate, iremediabilă și fără capăt. Omul, prin toate condițiile sale transcendente, este menținut într-o necurmată stare creatoare, într-o stare creatoare care însă niciodată nu-și ajunge ținta. În această situație trebuie să căutăm izvorul supremelor satisfacții și al supremelor dezamăgiri hărăzite omului.

Există în afară de Augustin și unii gînditori creștini care circumscriu destinul omului mai pregnant, aceasta în perspectiva metafizicii patristice deplin închegate. Am văzut cum, după părerile lui Augustin, omul poate deveni cetățean al statului divin. După convingerile unor mistici precum Maxim Confesorul[1], omul poate deveni însă mai mult decît atît. Dacă

[1] Maxim Mărturisitorul (580–662), sfînt recunoscut și de Biserica ortodoxă (*n.ed.*).

Dumnezeu s-a făcut om, atunci și omul se poate îndumnezei. În starea de extaz mistic, omul se poate uni cu Dumnezeu; în această stare, omul poate fi absorbit de Dumnezeu. Astfel privind lucrurile, Dumnezeu și om pot fi, în diverse chipuri, vase comunicante: fiecare parte se poate împărtăși din calitatea celeilalte. Spre această idee mistică a aspirat, se pare, în chip secret doctrina creștină din perioada patristică. Într-una din lucrările noastre de odinioară, am avut prilejul de a demasca, spre a ne pronunța astfel, iluzia actului mistic. Am arătat cu o seamă de exemple luate din istoria religiilor că starea de extaz, starea de pretinsă uniune a omului cu Dumnezeu (sau, în unele forme ale budismului, cu „neantul"), are și ea diverse aspecte de „stil" ca și cultura în cadrul căreia ea se realizează. Starea de extaz, actul uniunii, este o „veleitate"; un asemenea act nu poate fi considerat ca o *evadare* din „istorie" în „absolut". Frînele transcendente îngrădesc și aspirațiile mistice. Uniunea extatică nici nu poate avea loc decît prin autoamăgirea subiectului mistic. Omul și Marele Anonim nu au o permeabilitate unul în raport cu celălalt. Ei nu sunt în nici un fel vase comunicante. Starea de extaz mistic nu este rezultatul unui act ce-ar face excepție de la regula potrivit căreia spiritul uman, în aspirațiile sale de „transcendere", este totdeauna, și chiar prin structurile sale, cenzurat și frînat. Mistica nu o putem socoti ca expresie a unor acte „supraistorice". Mistica este o formă a istoriei și, după părerea noastră, nici cea mai înaltă, nici cea mai complexă dintre formele istoriei. Nu ne putem sustrage impresiei că misticul rămîne în fond un veleitar care, prin starea de extaz pregătită metodic prin asceză, vrea să forțeze mîna lui Dumnezeu în vederea unei comuniuni. Misticul se face prin aceasta vinovat într-un fel de păcatul pentru care întîii oameni au fost alungați din paradis.

Potrivit concepției noastre, omul și istoria sa sunt realități condiționate de tendințele limitative și restrictive ce le atribuim Marelui Anonim în raport cu creatura. Într-o atare perspectivă, nu ne mai este îngăduit să vorbim despre rolul „revelației divine" în istorie și nici despre rolul extazului mistic ca o pretinsă poartă prin care omul s-ar uni cu absolutul.

Vreo cîteva cuvinte încă despre un alt aspect al concepției creștine despre istorie. Potrivit viziunii creștine, ființa umană are desigur o viață și o istorie pe pămînt, dar această viață și această istorie vizează altceva. Viața și istoria terestre ale omului sunt considerate numai ca o pregătire în vederea vieții de apoi fără de istorie. Omul, cu alte cuvinte, și-ar găsi realizarea deplină nu pe pămînt, ci în viața de după moarte. Potrivit concepției noastre despre om și despre istorie, ființa umană își găsește realizarea supremă pe pămînt, și anume ca ființă creatoare, oarecum în restriște, pe linia relativității și în limitele ce i s-au hărăzit. Aici, în vremelnicia istorică și pe pămînt, omul își duce la deplină izbîndă posibilitățile ce-i sunt îngăduite. Omul nu e ființă decăzută din transcendență și apoi ridicată iarăși în transcendență. Actul „transcenderii" este o permanență omenească, deși acest act n-are loc decît în limite, în relativitate, adică în marea restriște. Pe pămînt își realizează omul destinul tragic și măreț la un nivel existențial care nu stă la îndemînă nici uneia dintre ființele terestre de care el este înconjurat. Întru cît ar exista o viață dincolo de moarte, aceasta nu poate fi o împlinire superioară celei terestre. În privința „postexistenței", înclinăm mai degrabă spre concepția păgînă a vechilor greci: postexistența, întru cît n-ar fi identică cu aproape-neantul „diferențialelor", ar putea să fie cel mult aceea a umbrelor din Hades. Dar acest neîmplinit al umbrelor din Hades noi îl evocăm aici numai ca expresie poetică a unui „aproape-neant".

Urmează să ne ocupăm acum de o altă metafizică a istoriei, adică, precum am promis, de metafizica lui Hegel. Filozofia istoriei a lui Hegel rămîne un apogeu al gîndirii idealist-panteiste, iar prin monumentalitatea ei — o izbîndă dintre cele mai rare ale spiritului uman. Întocmai cum logica este în concepția lui Hegel întîiul capitol al metafizicii, filozofia istoriei este capitolul de încheiere al aceleiași metafizici. Această ordine nu este pur formală, ci de conținut. Logica lui Hegel nu poate fi înțeleasă decît în perspectivă metafizică. Același lucru trebuie spus și despre filozofia istoriei la Hegel. Logica și filozofia istoriei își au la Hegel rădăcinile în una și

aceeași viziune de ansamblu asupra existenței. Inima acestei viziuni este dialectica. Viziunea metafizică este un *prius* față de diversele discipline de care se ocupă Hegel. Datorită ancorării în metafizică, toate disciplinele sunt tratate din partea acestui gînditor în chip dialectic. S-ar putea afirma și acest lucru: în logica lui Hegel intră de la început o perspectivă pe care filozoful și-a însușit-o oarecum din studiul istoriei, iar în filozofia istoriei a lui Hegel intră de la început o perspectivă pe care filozoful o aduce din studiul logicii. În ambele cazuri, perspectiva este aceea a dialecticii. Întreaga filozofie hegeliană, articulată dialectic, are un singur sîmbure: Ideea. Toate formele de existență vor fi forme ale Ideii. Ca să se împlinească Scriptura, Hegel scoate Ideea din starea de imuabilitate în care o fixase Platon; Hegel conferă Ideii toate atributele mișcării. Ideea, statică la Platon, devine dinamică la Hegel. Ideea se schimbă mereu după legea fundamentală a dialecticii, adică într-un anume ritm, în tact de trei. Ea trece prin teză, antiteză și sinteză. Ideea este un moment ea însăși (teza), apoi se răstoarnă, devenind contrariul ei (antiteza), pentru ca, sporită cu conținutul recoltat în faza alterității, ea să se realizeze într-o a treia fază ca „sinteză". Sinteza cuprinde în sine momentele opuse ale tezei și antitezei. Ideea va crește astfel precum cîinele pe care Faust l-a cules de pe cîmp în zi de Paști. În creșterea ei, Ideea are o linie ascendentă. Ea devine, prin sine și datorită legii sale inerente, tot mai plină și mai bogată. Prin această mișcare în tact de trei, în teză, antiteză și sinteză, Ideea, care la început a fost nimic, devine totul. Linia ritmată stereotip împrumută un profil atît ansamblului existenței cît și tuturor detaliilor acesteia. Tiparul dialectic se repetă la infinit în mare și în mic. Cît privește ansamblul, Ideea are la început o existență pur logică, abstractă; în faza de alteritate, ea se realizează concret ca Natură; în faza de sinteză, Ideea se întoarce la sine însăși, devenind spirit conștient de sine. Istoria umanității este un capitol de încheiere al acestei de-a treia faze. Ideea, în toată desfășurarea ei universală, constituind pe rînd Logica, Natura și Spiritul (propriu-zis), este numită de Hegel și „rațiune universală", „spirit al lumii" sau

Dumnezeu. Viziunea este alcătuită în perspectiva unui panteism dinamic în stare să asimileze toate realitățile, de la cele pur logice pînă la cele ale conștiinței istorice și pînă la supremele forme și împliniri ale spiritului (religie, artă, filozofie). Într-o asemenea perspectivă dialectică, istoria apare și ea ritmic articulată. Spre a da un exemplu. Datorită dialecticii sale intrinseci, istoria duce de la o formă de stat la alta; de la forma statului despotic, în care un singur individ e liber (teza), se ajunge la forma statului de democrație sau aristocrație (antiteza), în care mai mulți indivizi sunt liberi; „sinteza" se realizează sub forma „monarhiei organice", în care toți indivizii sunt liberi.

Să relevăm și alte aspecte de istorie, așa cum le vede Hegel. Istoria s-ar realiza prin mase și prin indivizi excepționali. Ideea aceasta n-ar avea vreo deosebită semnificație dacă Hegel n-ar dezvolta în legătură cu ea teoria *cursei* sau a *vicleniei* „rațiunii universale" (*List der Vernunft*). Teoria vicleniei rațiunii universale, indiferent de valabilitatea ei, rămîne după părerea noastră cea mai genială idee a lui Hegel. Rațiunea universală utilizează întru ducerea la îndeplinire a scopurilor ei indivizi excepțional dotați. Pe acești indivizi rațiunea universală îi pune să lucreze la realizarea ideilor sale, făcîndu-i să creadă că ei ar lucra exclusiv în interesul lor egocentric atunci cînd purced să realizeze o idee. Printr-un atare truc viclean, printr-o atare cursă, rațiunea universală reușește să-și realizeze cu atît mai sigur propriile ei idei. Iuliu Cezar aspira în chip egocentric spre dominația sa unică în statul roman, care pînă atunci fusese stat republican. Năzuind la aceasta, Iuliu Cezar realiza însă o idee a rațiunii universale (ideea imperiului). Desigur, Iuliu Cezar a pornit să realizeze ideea din interes egoist; el nu-și dădea seama că însăși rațiunea universală, prin viclenia ei, îl făcea să creadă acest lucru. Rațiunea universală recurge mereu la această „cursă" de-a lungul istoriei universale.

Subiectul istoriei este, după Hegel, în esență însăși rațiunea universală, adică Dumnezeu. În rîndurile cu care își încheia filozofia istoriei, Hegel afirmă precis că „tot ce s-a întîmplat și se întîmplă în fiecare zi nu se întîmplă fără Dumnezeu, ci este

în esență opera lui însuși". În fond, perspectiva panteistă asupra istoriei nici nu-i îngăduia lui Hegel o altă apreciere. Scoțînd oarecum pe om din cauză, Hegel nu mai vede în cele din urmă decît pe Dumnezeu. Acest Dumnezeu nu este o realitate în afară de multitudinea infinită a formelor de existență cosmică și istorică. Aceste forme sunt autorealizări ale lui Dumnezeu însuși. Pentru Hegel, Dumnezeu nu este, ci „devine". El devine prin tot ce este. Ideea despre un Dumnezeu identic cu rațiunea universală este o idee optimistă și luminoasă. Dar într-o asemenea perspectivă dispar toate prăpăstiile din lume, toate paradoxele, toate adîncimile care refuză să fie scoase la lumină. Existența n-ar mai avea nimic insondabil. Teoria despre viclenia rațiunii universale este într-un fel singura notă demonică din filozofia lui Hegel despre istorie. Dar, cumpănind mai de aproape, chiar și această notă demonică se risipește. Ea se destramă. Oare viclenia pe care rațiunea universală o manifestă față de indivizii excepționali nu rămîne în cele din urmă o viclenie a lui Dumnezeu față de unele din propriile sale întrupări? Dar ce ne facem cu gustul amar pe care istoria îl are totuși pentru orice spirit care ia contact viu cu ea?

Noi ne-am clădit filozofia istoriei pe insondabil, pe principiul conservării misterelor instituit în lume. Marele Anonim este ființă dumnezeiască, dar măsurile, în multe privințe limitative, cenzoriale și frînante, pe care el le ia față de creatură nu indică oare și grave trăsături demonice? Noi ne-am alcătuit concepția despre istorie ținînd seama și de demonia ei. Filozofia lui Hegel se întemeiază în întregime pe „con-fuzia" dintre Dumnezeu și individuația creaturală. Hegel pornește de la premisa fundamentală a cognoscibilității absolut adecvate a realității din partea indivizilor creatori. În privința aceasta, Hegel susținea despre propriul său sistem filozofic, fără ocolișuri de modestie, că acesta reprezintă însăși „desăvîrșita" *cunoaștere de sine a lui Dumnezeu*. Hegel nu vede nota mitică proprie oricărei metafizici; cu aceasta el decade din rolul de „filozof" și de „poet" (în sensul antic al cuvîntului), devenind preotul fără de umor al propriei sale filozofii.

Cu perspectiva sa dialectică, cu gîndul rațiunii universale în devenire, Hegel introduce adesea în considerațiile și aprecierile sale o seamă de „valori" *artificiale* cărora conștiința curentă li se opune. Numai ispite dialectice îl fac pe Hegel să susțină bunăoară că singure popoarele care au creat un stat au o istorie. Cu aceasta Hegel desfigurează intolerabil sensurile. El reduce cu aceasta la mai puțin decît un minim viața istorică universală. Pe foarte întortocheate căi îl aduce pe Hegel dialectica. Noi ne-am obișnuit să privim drept „istorie" chiar cele mai vechi rămășițe de cultură și civilizație preistorică ce se datorează omului de tip neandertal. Noi credem că istoricitatea se înfiripă chiar din momentul cînd omul începe a fi un „cîmp stilistic".

Cît privește daltonismul valorilor pe care îl constatăm la Hegel, încă o scurtă observație. În lumina dialecticii rațiunii universale, Hegel introduce în sistemul său o ierarhie de valori care ni se pare o deformare cu totul nepermisă a situației reale. După părerea lui Hegel, susținută în volume întregi de considerații obositor de abstracte, *arta* ar reprezenta, în cadrul spiritului absolut, principial, o treaptă inferioară *filozofiei*. Noi, care vedem atît în artă cît și în filozofie, atît în știință cît și în mituri, tot atîtea moduri *echivalente* ale „revelării frînate", ale revelării de care omul este capabil în raport cu misterul insondabil al existenței, nu înțelegem cum s-ar putea în general susține, într-un atare domeniu, ideea unei ierarhii de valori. Această intenție singură de a „ierarhiza", indicînd locul artei pe o treaptă inferioară aceleia ce i-ar reveni filozofiei, este în stare să răpească aproape orice legitimitate dialecticii idealiste care a putut să ducă la asemenea concluzii.

Cît privește mișcarea dialectică în sine a Ideilor care ar lua trup în istorie precum Logosul divin în staul, cel mai adesea Hegel a forțat tiparul; aceasta neapărat potrivit unui adagiu de care în deplină conștiință părea călăuzit. Se știe cum a răspuns filozoful cuiva care i-a reproșat că realitatea nu prea face eforturi spre a corespunde Ideilor. Răspunsul lui Hegel a fost: „Cu atît mai rău pentru realitate!" Nu se poate contesta

că Hegel a remarcat și a relevat cu justețe unele mișcări dialectice ce au loc în istorie; dar dialectica aceea înspicată, infinitezimal ramificată, pe care el ține s-o impună fenomenelor istorice, rămîne cel mai adesea un tipar exterior care nu se potrivește. Dar Hegel, orgolios pînă la lipsă de pudoare, nu se dă înapoi de la a născoci „evidențe" cu mijloace filozofice cu totul neoneste. Dialectica hegeliană devine astfel echivalentul unui artefact pe care lucrurile, prin firea lor, îl elimină de la sine. Cine a trecut cît de cît prin școala lui Hegel își dă la urmă seama că dialectica artificializată și oficializată a lui Hegel este egală cu ridicarea sofismului la rang de principiu universal. Aceasta nu înseamnă că dialectica n-ar mai avea nici o șansă filozofică. Într-unul din capitolele studiului de față, ne-am însărcinat să învederăm cum în desfășurarea stilurilor (în istorie) se poate descoperi oarecare dialectică. În succesiunea istorică a cîmpurilor stilistice, dialectica este uneori prezentă și are o eficiență oarecare. Concluzia la care am ajuns în capitolul în chestiune este că dialectica, deși eficientă cît privește succesiunea istorică a cîmpurilor stilistice, nu atinge niciodată în chip total asemenea cîmpuri. Un cîmp stilistic poate fi atins „parțial", adică în unele din determinantele sale, de mișcarea dialectică. Într-un anume moment istoric, o determinantă sau mai multe, dar *niciodată toate*, ale unui cîmp stilistic sunt susceptibile de o răsturnare, ca să intre în joc o altă determinantă sau mai multe de sens diametral opus. Răsturnarea dialectică a unui cîmp stilistic nefiind niciodată totală, nu se poate prevedea în nici un moment istoric care dintre determinante se va răsturna. Hegel credea într-o dialectică totală și previzibilă a „Ideilor". Din parte-ne, susținem că nu ideile, ci cîmpurile stilistice formează baza istoriei. Și mai susținem că uneori în cadrul cîmpurilor stilistice și al succesiunii lor istorice se poate vorbi despre o dialectică, dar numai despre o dialectică parțială și imprevizibilă. Uneori, nu totdeauna, această dialectică parțială și imprevizibilă o descoperim bunăoară în istoria culturii apusene, dar aproape deloc în istoria culturilor orientale — cum ar fi cea chineză sau cea indică.

*

La întrebarea: „Cum este posibilă istoria?", răspundem în încheiere. Căci se cuvine să mai aruncăm o privire de ansamblu asupra concepției metafizice ce ne-am format despre istorie. Istoricitatea ne apare ca o dimensiune permanentă a ființei umane. Ea datează din momentul în care preomul devine om deplin. Istoricitatea este condiționată și garantată prin însești modurile ontologice ale ființei umane. Ființa umană este rezultatul unui număr oarecare de mutații ontologice și a nenumărate mutații morfologice. Ființa umană *deplină* este, spre deosebire de toate celelalte ființe, și rezultatul unei mutații ontologice singulare în univers. Din toate mutațiile prin care a trecut, ființa umană se alege ca o ființă cu o existență în dublu orizont. Omul este: 1. existență în orizontul lumii date și pentru autoconservare; 2. existență în orizontul misterului și pentru revelare. Specifică omului deplin este existența în orizontul misterului și pentru revelare. Nici o altă ființă nu trăiește în acest orizont. În momentul cînd în preom s-a declarat mutația ontologică datorită căreia ființa umană izbîndește în plenitudinea sa, apar în structura spirituală a omului și categoriile stilistice ce modelează toate plăsmuirile spirituale prin care ființa umană încearcă să-și reveleze sieși misterul existenței. Categoriile stilistice sunt un „complement" al modului ontologic întru mister și pentru revelare. Acest complement are o dublă semnificație: el este un mijloc pozitiv de revelare, dar în același timp un factor frînant. Categoriile stilistice sunt un mijloc pozitiv de revelare, fiindcă în cadrul lor și pe tiparul lor are loc orice plăsmuire spirituală prin care omul încearcă să-și reveleze sieși misterul lăuntric sau împrejmuitor. Categoriile stilistice sunt însă și un factor „frînant", căci în cadrul lor omul nu poate să-și reveleze niciodată în chip absolut adecvat misterul. Marele Anonim supune ființa umană acestor „frîne transcendente" pentru ca ea să nu poată evada în nici un fel din relativitate și pentru ca să i se închidă astfel definitiv accesul în absolut. Îngrădit în asemenea chip, omul va relua mereu încercările sale de a-și revela misterul

prin plăsmuiri spirituale, prin mituri, prin viziuni religioase, prin concepții metafizice, prin teorii științifice, prin întruchipări de artă. Istoricitatea permanentă, tragică desigur, dar și măreață în felul ei, a omului, își are temeiul în această situație a ființei umane care, pe de o parte, este înzestrată cu cel mai înalt mod ontologic îngăduit în univers vreunei creaturi, dar care, pe de altă parte, este determinată și de supreme finalisme metafizice, limitative și restrictive. Prin existența sa creatoare, prin istoria sa, omul se realizează pe o linie unică în univers. Prin nivelul său existențial de o demnitate singulară în comparație cu al tuturor creaturilor, omul poate avea mîndria și satisfacția singularității. Permanența destinului creator al omului este însă tragic condiționată. Condițiile care garantează omului existența creatoare sunt exact condițiile prin care omului i se risipesc șansele de acces în absolut. Istoria umană ne apare deci ca o rezultantă a două componente care în existența universală acționează oarecum în sens opus. În coordonatele metafizice supreme ce le-am arătat, istoria umană apare ca un „compromis" , ca un compromis între aspirația secretă a omului de a se substitui Marelui Anonim și între măsurile de apărare luate de Marele Anonim în vederea salvării centralismului existențial.

Note la *Ființa istorică*

În ce consistă unitatea semințiilor grecești? În comunitatea limbii înainte de toate, care îi făcea pe greci să considere „barbari" pe toți aceia care vorbeau vreo limbă care nu putea fi înțeleasă de ei și pe care ei nici nu o socoteau drept „grai", ci ca un fel de „lălăit".

Mitul grec este foarte omenesc față de strania transcendență inumană a mitologiei orientale. Grecii se bucură de viața terestră, ei caută să se realizeze în sfera intramundană; viața de dincolo îi interesează foarte puțin. În lumina aceasta, cu sferele ei, oamenii trăiesc într-o incredibilă familiaritate cu figurile mitologice. Cît de vie, de degajată și de bucuroasă de plăsmuirile ei trebuie să fi fost imaginația grecului dacă el vedea lîngă orice izvor prezența unei nimfe și-n umbra oricărui copac prezența unei driade!

*

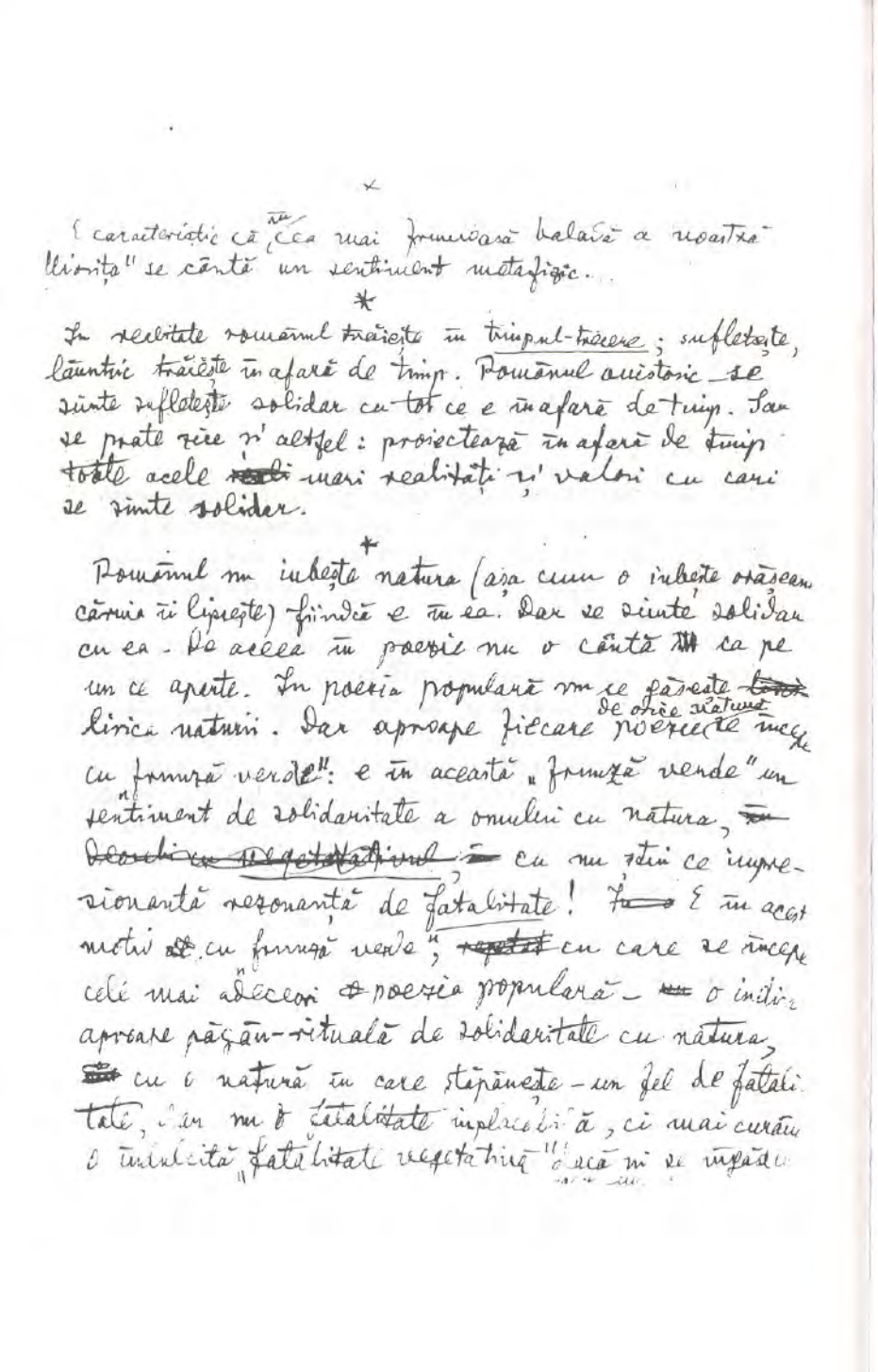
„Istoria" îngăduie o cunoaștere cenzurată, mai intimă, dar și mai plină de rătăciri și de imprecizii.

*

Ranke: „Ideile care domină în istorie sunt gîndurile lui Dumnezeu în lume."

Hegel: „Istoria e însăși Divinitatea în devenire și întoarcerea la sine a ei."

Sf. Augustin: „Istoria este devenirea împărăției lui Dumnezeu pe pămînt."



(caracteristic că în cea mai frumoasă baladă a noastră „dorință" se cântă un sentiment metafizic.

*

În realitate românul trăiește în timpul-trecere; sufletește, lăuntric trăiește în afară de timp. Românul autentic se simte sufletește solidar cu tot ce e în afară de timp. Sau se poate zice și altfel: proiectează în afară de timp toate acele mari realități și valori cu cari se simte solidar.

*

Românul nu iubește natura (așa cum o iubește orășeanu cărnii îi lipsește) fiindcă e în ea. Dar se simte solidar cu ea. De aceea în poezie nu o cântă ca pe un ce aparte. În poezia populară nu se găsește [illegible] lirica naturii. Dar aproape fiecare poezie de orice soiu începe cu „frunză verde": e în această „frunză verde" un sentiment de solidaritate a omului cu natura, [illegible] cu nu știu ce impresionantă rezonanță de fatalitate! [illegible] E în acest motiv „cu frunză verde", [illegible] cu care se încep cele mai adânci poezia populară – o inițiere aproape păgân-rituală de solidaritate cu natura, cu o natură în care stăpânește – un fel de fatalitate, dar nu o fatalitate implacabilă, ci mai curând o tainică fatalitate vegetativă" de care nu se îngrozește

Nu. Sensul întregului e cu totul altul decît cel văzut de Sf. Augustin, Hegel sau Ranke. „Istoria" este o *rezultantă*, o *diagonală* a două componente care acționează divergent și într-un anume sens contrar.

*

„Istorie" nu poate avea decît ființa care reprezintă o primejdie pentru Dumnezeu, căci istoria nu este decît expresia nesfîrșită a ispitei omului de a se substitui Marelui Anonim și veșnica „înfrînare" transcendentă a omului.

*

Fenomenul istoric este totdeauna concret, adică „unic" din punct de vedere numeric și cronospațial, dar „individualizat", original, ireversibil; fără pereche el nu este decît în sfere istorice, unde lucrează în chip secret o potență istorică de o orientare individualizantă.

*

Se mai cere și o viziune despre lume în consecință, dar nicăieri spontaneitatea creațiilor mitice nu este atît de vie și atît de proaspătă ca în acest sud-est european. Nu sunt aici suficiente motive ca să credem că sud-estul european iese din tenebre pentru a se așeza sub steaua ce i s-a promis? Popoarele sud-estului european sunt desigur prea mici pentru a se putea gîndi vreodată la expansiuni teritoriale și la întemeieri imperiale, dar lor le este hărăzită cealaltă expansiune, singura în stare de a mai umple cugetele de o legitimă mîndrie, cea mai frumoasă dintre expansiuni: expansiunea spre cer.

Somn metafizic

Poporul românesc: o monadă în somn.

*

Poporul românesc își doarme încă somnul metafizic. E încă o întrebare dacă trebuie trezit sau nu.

*

Există un „timp-trecere" și un „timp-creștere". Timpul-trecere e veșnicul prezent fără memoria trecutului, circumscriere abstractă a evenimentelor care urmează pur și simplu altui eveniment fără a și-l aminti. Timpul-creștere e timpul ce se adaugă oarecum sieși, timpul organic care, crescînd, adună în sine trecutul, timpul-creștere înseamnă spor și îmbătrînire. Istoria românilor s-a petrecut în „timpul-trecere", dar nu în „timpul-creștere"; de aceea istoria românilor nu e istorie în adevăratul sens al cuvîntului. Românii au în trecutul lor evenimente, aventuri, intrigi, învingeri, căderi, dar n-au istorie. Suntem în pragul istoriei. De aceea, în fond, toți istoricii noștri au rămas un fel de cronicari. Din punct de vedere „superior istoric", toate evenimentele noastre din trecut sunt un fel de celule embrionare din care s-ar fi putut naște o istorie de creșteri organice, dar care au rămas în stadiu embrionar.

*

N-avem istorie, de aceea nu avem nici tradiție. Noi trăim în veșnicul-prezent; orice tradiție presupune însă o solidaritate cu timpul în creștere.

Să se compare țăranul nostru cu țăranul francez care are genealogii de sute de ani și care se ia la întrecere cu dinastiile.

Să se compare burghezul nostru nu mai departe decît cu burghezul polon, în casa căruia găsești galeria strămoșilor.

Între aristocrații Europei, boierul român are memoria cea mai scurtă.

Tradiționalismul, în sensul apusean al cuvîntului, la noi e un nonsens. Cred că nimenea nu va crede în chip serios că continuarea romanticei importate la noi din Apus înseamnă tradiționalism.

*

Românul nu are atitudine față de timp. Nu-i are simțul și poate că nici creșterile organice de care să-și fixeze conștiința timpului. De aceea, țăranul nostru nu-și vede nici instituțiile

care vin din trecut ca în dezvoltare istorică. Ne gîndim la Biserică. Pentru țăranul român, Biserica nu vine oarecum din trecut, cu pasul lent al timpului, Biserica emană pentru el oarecum de-a dreptul din Dumnezeu. Dacă în ce privește atitudinea țăranului față de Biserică se poate vorbi de-un tradiționalism, acesta nu e un tradiționalism istoric care presupune un cult al timpului, un cult mai mult sau mai puțin conștient al trecutului, ci de-un tradiționalism magic, întemeiat pe-un „sentiment al veșnicului", care e mai presus de orice timp.

*

Dacă țăranul român n-are sentimentul și cultul timpului, el are în schimb sentimentul veșnicului mai presus de timp și sentimentul magic al emanației din acel fond de eternitate.

*

La români nimic nu e încă realizat, totul e în stare de posibilitate. Dar despre nimic nu se poate vorbi așa de frumos ca despre posibilități.

*

N-avem istorie. De aceea nu avem nici epopee. Nici măcar celulele embrionare pentru o epopee, cum le au alții în jurul nostru. Pînă în veacul din urmă — cel al conștiinței romantice —, românii ca un mare organism nu s-au găsit niciodată solidari cu vreo mișcare sau eveniment din trecut. Toate faptele, toate mișcările erau ceva exterior, simple accidente. Nimic nu i-a antrenat într-o dinamică substanțială din pulsul căreia să răsară cel puțin intenția unei creații epice.

Orice istorie, întru cît e istorie (de mari linii organice), are un ritm de epopee. Epopeea nu se poate naște acolo unde lipsește acel ritm.

Epica noastră populară cîntă accidentalul, haiducia și aventura.

E caracteristic că în cea mai frumoasă baladă a noastră, în *Miorița*, se cîntă un sentiment metafizic.

*

În realitate, românul trăiește în *timpul-trecere*; sufletește, lăuntric, trăiește în afară de timp. Românul anistoric se simte sufletește solidar cu tot ce e în afară de timp. Sau se poate zice și altfel: proiectează în afară de timp toate acele mari realități și valori cu care se simte solidar.

*

Românul nu iubește natura (așa cum o iubește orășeanul căruia îi lipsește), fiindcă *e* în ea. Dar se simte solidar cu ea. De aceeea, în poezie nu o cîntă ca pe un „ce" aparte. În poezia populară nu se găsește lirica naturii. Dar aproape fiecare poezie de orice natură se începe cu „frunză verde"; e în această „frunză verde" un sentiment de solidaritate a omului cu natura, cu nu știu ce impresionantă rezonanță de *fatalitate*! E în acest motiv cu „frunză verde" cu care se începe cel mai adeseori poezia populară o indicație aproape păgîn-rituală de solidaritate cu natura, cu o natură în care stăpînește — un fel de fatalitate, dar nu o fatalitate implacabilă, ci mai curînd o îndulcită „fatalitate vegetativă", dacă ni se îngăduie acest cuvînt.

*

În cele dintîi două-trei veacuri voievodale, *era* să avem o istorie. Pe urmă, acest început de istorie a fost întrerupt, și alte vreo trei veacuri am fost în situația gîndacului de mătase căruia i se tot strică țesătura, trăind o pseudoistorie de simple accidente. Apoi, în veacul din urmă, trăim cu întîrziere istoria altora. Substanța noastră etnică a rămas ascunsă în dosul accidentelor ce o atingeau superficial — și în caz de extremă primejdie se salva cu toată latența ei în pădurile lui Dumnezeu. Substanța noastră etnică a trăit în spațiu, dar încă nu a avut condițiile necesare pentru a se ritma istoric, organic, linear în timpul care înseamnă creștere și realizare variată și multiplă a unei adînci posibilități.

*

În asemenea împrejurări nu trebuie să căutăm originalitatea noastră în ceea ce ne place să numim „istoria" noastră. Originalitatea noastră e undeva în afară de această istorie — care nu e o adevărată istorie. Originalitatea noastră — de cuprins prin intuiție, dar nu formulabilă — e încă pe planul de dincolo al esențelor, și nu în fenomenalitatea noastră pseudoistorică.

Orice tradiționalism la noi nu poate să însemne solidaritate cu un *trecut* problematic, ci solidaritate de natură magică cu ceea ce e în noi în stare de latență. Tradiționalismul se poate deci numi la noi, cu tot atîta îndreptățire, și viitorism.

*

Ortodoxia bizantină — în esența ei anistorică, statică, veșnică — a fost pentru substanța noastră etnică o salvare, deoarece ne-a conservat neatinse de vicisitudinile pseudoistoriei noastre de pînă aici posibilitățile creatoare pentru mai tîrziu.

*

Peste fondul nostru etnic daco-slav, cu evidente înclinări spre ceea ce e mai presus de timp, s-a suprapus o cultură anistorică; amalgamul a fost fericit, căci ne-a scăpat teferi peste o perioadă lungă de pseudoistorie care, pentru un popor trăind deja în plin ritm istoric și cu o cultură tot istorică (catolică sau protestantă), ar fi fost fatală.